

**UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA**  
**Faculdade de Ciências e Tecnologia**  
**Departamento de Conservação e Restauro**

**A preservação da arte efémera de Alberto Carneiro**  
**com aplicação ao caso de**  
***Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas***

Por

Maria Cristina de Barros Martins de Oliveira

Dissertação apresentada na Faculdade de Ciências e  
Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa para obtenção  
do grau de mestre em Conservação e Restauro

Orientadores: Doutora Rita Macedo; Doutora Raquel Henriques da Silva

Lisboa

2009

## Agradecimentos

Começo por agradecer a Alberto Carneiro pela sua colaboração, sem a qual este trabalho não teria sido possível.

Agradeço também ao Professor Doutor Nuno Correia, pelo entusiasmo com que aceitou o nosso “desafio” e a Ricardo Noguês que o tornou uma realidade.

Uma palavra de agradecimento também ao Centro Galego de Arte Contemporânea, pelas informações que disponibilizou sobre *O laranjal – natureza envolvente* e à Fundação Culturgest – nomeadamente à Doutora Isabel Corte Real e a Maria Manuel Benvindo – pelos dados disponibilizados acerca de *O Canavial: memória – metamorfose de um corpo ausente*.

Gostaria ainda de agradecer ao Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian por ter autorizado o registo por vídeo da instalação de *Árvore jogo/ lúdico em sete imagens espelhadas*.

Por fim, um agradecimento muito especial à Doutora Rita Macedo que me acompanhou desde o início e esteve sempre presente. Muito obrigado por acreditar em mim, pelas correcções, conselhos e por todas as vezes que me deixou errar sozinha.

## Resumo

O presente trabalho dedica-se à preservação, por via documental, das “obras efémeras” de Alberto Carneiro (n.1937), tendo como caso de estudo *Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas* (1973-1975). Estas são obras constituídas por materiais naturais, em bruto, e por um grande número de elementos que se distribuem pelo espaço. Nelas têm um papel preponderante aspectos intangíveis como a relação com o espaço de exposição, a distribuição espacial dos diversos elementos ou a interação (multi-sensorial) com o espectador. É feita uma problematização da sua conservação, na qual se conclui que as estratégias tradicionalmente adoptadas não se adequam a estes casos, nos quais, não só é necessária uma relativização da importância dada ao suporte material, cuja conservação não é vital para a sobrevivência das obras, como é fundamental a preservação de aspectos intangíveis que são, vulgarmente, ignorados. Neste sentido, a documentação assume-se como a principal estratégia de preservação. A segunda parte, que se dedica ao caso de estudo, inicia-se com uma breve apresentação da obra, continuando com a discussão da metodologia aplicada no estudo e documentação da mesma – levantamento da bibliografia existente, entrevistas presenciais ao autor, acompanhamento do processo de instalação da obra e utilização de novas formas de documentação – e terminando com a apresentação de resultados.

## Abstract

This work focuses on the preservation of Alberto Carneiro's "ephemeral works" through documentation, having *Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas* (1973-1975) as a case study. These art works are composed of natural, raw materials and by a large number of elements that are spread throughout the exhibition space. In them, intangible aspects as the relation with the exhibition space, the spatial distribution of the various elements or the multi-sensorial interaction with the observer are fundamental. We discuss the issues on the conservation of these works concluding that traditional conservation's strategies are unfit for these cases. First, the preservation of the work's material consistency is not essential for its survival in the future, second it is necessary to preserve intangible aspects that are usually ignored. Therefore, documentation becomes the main strategy for preservation. The second part of the work, which centres on the case study, begins with a brief presentation of *Árvore jogo/lúdico...*, continues with a discussion of the applied methodology for the study and documentation of this work – search for existing bibliography, interviews with the artist, following of the installation of the work and search for new ways of documentation – and finishes with the presentation of the results.



## Índice de matérias

<b>Introdução.....</b>	<b>6</b>
<b>Alberto Carneiro (1937, S.Mamede do Coronado, Porto) .....</b>	<b>6</b>
<i>O caderno preto e a década de 70 .....</i>	<i>9</i>
<i>As obras efémeras de Alberto Carneiro .....</i>	<i>10</i>
<b>Problematização da conservação da arte efémera de Alberto Carneiro .....</b>	<b>13</b>
<i>A importância da materialidade das obras .....</i>	<i>13</i>
<i>Onde está a autenticidade das obras? .....</i>	<i>15</i>
<b>O caso de estudo: <i>Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas (1973-1975)</i>.....</b>	<b>16</b>
<i>Breve apresentação da obra.....</i>	<i>16</i>
<b>Discussão da metodologia e apresentação de resultados do estudo de <i>Árvore jogo/lúdico</i>... ..</b>	<b>17</b>
Levantamento da bibliografia existente .....	18
Entrevistas presenciais a Alberto Carneiro .....	18
Acompanhamento do processo de instalação da obra .....	20
Estruturação da documentação .....	21
Novos campos na documentação .....	22
Processo criativo, materiais, técnicas e significação. ....	22
Caracterização da obra.....	26
Mapeamento da obra .....	29
Manual de instalação .....	29
História da obra .....	30
Dossiers digitais.....	30
<b>Conclusão .....</b>	<b>32</b>
<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>34</b>

## Introdução

Na segunda metade do século XX, a arte redefine-se, afastando-se do conceito de 'obra de arte' definido no século XVIII - «the unique material, self contained aesthetic object» [1]. A procura da desmaterialização do objecto artístico, como crítica à comercialização e institucionalização da arte, a que se assiste na década de 60, abrirá um leque ilimitado de opções e de meios de expressão artística que marcará a segunda metade do século XX. Dentro deste «extravagante inventário», fazendo uso das palavras de Jean-Louis Pradel [2], os aspectos intangíveis são fundamentais. Depois do afastamento do 'fazer', iniciado por Duchamp, a arte afasta-se do 'material', abraçando o espaço, o tempo, o espectador, o movimento, o som, entre outros.

Apesar da tendência da arte contemporânea para a desmaterialização ou, pelo menos, para a relativização da importância do suporte material<sup>1</sup>, a Conservação e Restauro continuou a evoluir tendo como base a noção tradicional de 'obra de arte' e centrando-se na conservação material, não desenvolvendo novas estratégias para lidar com a revolução que se dava no panorama artístico.

É apenas a partir da década de 90 que se verifica uma maior sensibilização<sup>2</sup> da comunidade ligada à Conservação e Restauro, para a especificidade da arte contemporânea, reconhecendo-se a desadequação da ética e prática tradicionais às novas realidades artísticas e a necessidade de formulação de novas linhas teóricas e estratégicas.

Face à efemeridade de muitos dos materiais utilizados e à importância que adquirem os componentes intangíveis, a documentação das obras – a nível dos processos criativos, semântica dos materiais, técnicas e atitudes perante o envelhecimento [3] – torna-se, frequentemente, na principal estratégia de preservação. No entanto, como conclui Rita Macedo, esta questão «tem sido descurada no âmbito nacional, tanto no que diz respeito ao pensamento como à acção. No campo do pensamento registe-se a quase inexistência de publicações sobre a temática e, do ponto de vista prático, a pouca documentação sobre as obras no seio dos museus» [3]. Trata-se, portanto, de uma tarefa essencial e urgente, para a preservação de grande parte da produção artística portuguesa, da segunda metade do século XX.

É neste contexto que se situa o presente trabalho, debruçando-se sobre a conservação da "arte efémera"<sup>3</sup> de Alberto Carneiro. Entre 1968 e 1981, o artista realizou diversas obras constituídas por materiais naturais, em bruto, nas quais os componentes intangíveis têm um papel fundamental. Estes manifestam-se, sobretudo, na sua elevada carga conceptual e na importância que adquire a distribuição espacial dos muitos elementos constituintes, que varia consoante o espaço de exposição.

No que toca à preservação, Carneiro analisa estes trabalhos no seu conjunto. A sua posição, neste tema, é clara, considerando que são obras efémeras que não deverão ser materialmente conservadas.

---

<sup>1</sup> Sobre este assunto ver [3] pp.3-33

<sup>2</sup> Esta maior sensibilização denota-se, sobretudo, na organização de conferências e encontros internacionais, nesta área, de que são exemplo: *From Marble to Chocolate* (1995) organizado pela Tate Gallery em Londres [4]; *Modern Art: Who Cares?* (1997), lançado pelo Netherlands Institute for Cultural Heritage [5], *Mortality/Immortality* (1998), promovido pelo Getty Conservation Institute [6], entre outros.

<sup>3</sup> Embora, no limite, toda a arte seja efémera, a utilização da expressão neste trabalho, relaciona-se com a posição do autor face à preservação destas obras. Consideram-se efémeros todos os trabalhos que Carneiro concebeu com a intenção de os destruir depois da exposição, sendo materialmente refeitos a cada apresentação.

A efemeridade material deste conjunto de trabalhos e a importância dos seus componentes intangíveis, fazem da documentação a estratégia de preservação mais adequada. Uma posição que será justificada e explorada em maior profundidade ao longo deste trabalho.

Embora tenhamos partido de uma reflexão teórica, no âmbito da conservação, onde analisamos a arte efémera de Carneiro pelo seu conjunto, a aplicação prática das estratégias desenvolvidas é apenas feita no caso de estudo: *Árvore jogo/ lúdico em sete imagens espelhadas* (1973-75).

A escolha desta obra foi motivada pela exposição *Anos 70 - Atravessar fronteiras*, patente de 9 de Outubro de 2009 a 3 de Janeiro de 2010, no Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, da Fundação Calouste Gulbenkian (CAMJAP-FCG), para a qual Alberto Carneiro rematerializou completamente esta obra, que havia sido exposta apenas uma vez, em 1975, tendo desaparecido materialmente desde então. Ao interesse da obra em si, até agora pouco estudada, juntou-se a oportunidade de acompanhar o processo de reinstalação da mesma pelo autor, justificando-se, assim, a escolha.

O trabalho iniciou-se com o estudo da arte portuguesa nas décadas de 60 e 70, incluindo a sua contextualização histórica e cultural. Seguiu-se a análise do percurso artístico de Alberto Carneiro através da bibliografia existente sobre o autor. A investigação acerca da sua “arte efémera” principiou com o levantamento da bibliografia sobre o tema, tendo sido aprofundada através de entrevistas presenciais ao escultor (das quais se apresenta uma versão editada em anexo – ver Anexo I). Contactámos, ainda, o Centro Galego de Arte Contemporânea (CGAC) assim como a Caixa Geral de Depósitos/ Fundação Culturgest<sup>4</sup>, proprietárias de *O laranjal – natureza envolvente* (1969) e *O canavial: memória – metamorfose de um corpo ausente* (1968), respectivamente, obras que se incluem no conjunto de arte efémera de Carneiro. Deste modo, tivemos acesso à documentação existente em ambas as instituições, acerca destes trabalhos, percebendo, também, algumas das dificuldades sentidas. Paralelamente, foi feito um estudo no âmbito da Conservação e Restauro, de forma a recolher estratégias e resultados que pudessem ser úteis ao nosso caso de estudo, nomeadamente no campo da documentação. Como já referimos, foi também acompanhado o processo de reinstalação de *Árvore jogo/lúdico...*, que foi registado através de vídeo e fotografia. Finalmente, foi organizada toda a documentação recolhida, tendo como objectivo final a constituição de um corpo documental que permita a sobrevivência futura da obra. Na procura de novas formas de organizar a informação, foi criada uma parceria com o Departamento de Informática da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, com o objectivo de gerar uma aplicação informática, capaz de produzir *dossiers digitais*.

A estruturação do texto que aqui se apresenta foi condicionada pelo limite de páginas imposto pelo regulamento do Mestrado em Conservação e Restauro. Ao longo do trabalho, foram produzidos diversos textos que complementam o que aqui se apresenta, nomeadamente na área da História da Arte Portuguesa e na área da preservação da arte contemporânea (particularmente da arte da instalação) que, por economia de espaço, não foi possível incluir no texto final. Este poderá, por isso, pecar por alguma falta de contextualização, quer na parte da História da Arte, quer na parte da

---

<sup>4</sup> O *Canavial: memória – metamorfose de um corpo ausente*, pertence à colecção da Caixa Geral de Depósitos que é gerida pela Fundação Culturgest

Conservação e Restauro, que embora tenha sido feita, não aparece explicitamente (o que se reflecte, também, na bibliografia citada).

O texto divide-se em três partes. A primeira dedica-se à apresentação do autor e da sua obra centrando-se na década de 70 e na sua “arte efémera”. Para além de tentar mostrar quais os desenvolvimentos que estão na origem desta fase da sua produção artística, pretendemos identificar os limites deste conjunto de obras a que chamamos “arte efémera”, esclarecendo quais as características que o definem. Segue-se uma problematização teórica da conservação da arte efémera de Carneiro, confrontando as implicações da sua preservação com a teoria tradicional da conservação. A terceira parte, que se dedica ao caso de estudo, inicia-se com uma breve apresentação de *Árvore jogo/lúdico...*, continuando com a discussão da metodologia aplicada no estudo e documentação da peça e apresentação dos resultados da investigação. Chamamos a atenção para o facto de a maior parte da documentação de *Árvore jogo/lúdico...* se encontrar na *ficha da obra*, em anexo (Anexo III), que contém todos os dados reunidos (incluindo fotografias), da forma mais clara possível, de modo a que possa ser usada por todos os intervenientes na vida da obra, desde estudiosos aos técnicos profissionais dos museus/galerias responsáveis pela sua instalação. Esta ficha faz-se acompanhar de esquemas que facilitam a compreensão de determinados aspectos e que são, no fundo, uma forma mais clara de transmitir os resultados da investigação.

Para além desta documentação, foi produzido um vídeo da instalação de *Árvore jogo/lúdico...* por Carneiro, em Setembro de 2009, no CAMJAP-FCG, que se encontra no CD entregue juntamente com a dissertação.

Este trabalho deu origem a duas comunicações orais e respectivas publicações: *E quando a materialidade é passageira? A preservação de "Árvore Jogo/ Lúdico" de A. Carneiro*, a apresentar no IV congresso do Grupo Espanhol do International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (GEIIC), sob o tema *La Restauración en el Siglo XXI. Función, Estética e Imagen* (Cáceres, 24-27 de Novembro de 2009) e *Novos documentos na preservação do efémero*, a apresentar no Seminário de Investigação em museologia dos países de língua portuguesa e espanhola, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (12 a 14 de Outubro 2009).

## **Alberto Carneiro (1937, S.Mamede do Coronado, Porto)**

A obra de Alberto Carneiro constitui um percurso artístico incontornável na História da Arte Portuguesa do século XX, tendo tido um crescente reconhecimento, nos últimos 15 anos, tanto a nível nacional como internacional [7]. São vários os autores [7-20] a trabalhar a obra de Carneiro, nas suas diversas fases, ora traçando ligações entre a obra e a vida do artista (particularmente no que respeita à sua infância, passada em meio rural e à sua iniciação artística, aos 10 anos, numa oficina de santeiro) ora salientando o seu lugar no panorama artístico internacional e a sua contribuição para a configuração da nova definição de escultura.

Trata-se de um percurso extenso, com mais de três décadas, que não pretendemos abordar exaustivamente. Optámos por nos centrar na década de 70 e, particularmente, no conjunto de obras efémeras do autor, no qual se centra este trabalho.

A primeira fase de produção artística de Carneiro (até 1967) enquadra-se no conceito tradicional de escultura – as obras são objectos únicos, construídos a partir de materiais tradicionais manualmente esculpidos – um caminho que o artista soube, desde cedo, não querer seguir. Quando

parte para Londres, em 1968, com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian para estudar na *Saint Martin's School of Art*<sup>5</sup>, vai imerso num sentimento de crise, descontente com a sua obra até então e em busca de um novo caminho. Embora não se tenha impressionado com a Saint Martin's School of Art [22], é em Londres que resolve a «crise» em que se encontrava.

Em Dezembro de 1968, cria *O Canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente*, cujo episódio de criação é frequentemente descrito pelo autor. Carneiro sofre uma anamnese, na qual recorda um episódio de infância, *O Canavial...* surge, então, como uma espécie de revelação, de forma clara e acabada. De acordo com o próprio autor, a partir deste acontecimento, toda a sua infância se tornará matéria da sua obra, através de anamneses [23]. O artista recuperará sentimentos e sensações deste período, vivido em proximidade com a natureza, incorporando-os nos seus trabalhos. *O Canavial...* marca o fim da crise, o início da nova fase da obra de Carneiro e a sua transformação em 'operador estético'<sup>6</sup>, afastando-se da produção escultórica tradicional que marcou a primeira fase da sua obra. Para o final da crise contribuirá a própria situação de afastamento da terra natal, que percebe de modo diferente estando longe [22].

Da sua estadia em Londres, Carneiro destaca também a visita a uma exposição sobre as manifestações Tantra, em 1969 [22], que o irá influenciar bastante, já que marca o início de uma série de leituras centradas no pensamento oriental, como o Tao, o Tantra e o Zen [17]. Durante este período teve também a oportunidade de se deslocar a outras cidades europeias, como Amsterdão, onde viu, no mesmo ano, a exposição *When Attitudes Become Form*, comissariada por Harald Szeemann, um evento marcante no reconhecimento do processo artístico como parte fundamental da obra<sup>7</sup>.

Ainda em Londres, começa a desenvolver as linhas conceptuais que marcarão a sua obra durante a década de 70. Usando o desenho como *medium*, «na sua dimensão simultânea de pesquisa e de projecto» [17], o artista criou diversos projectos de possíveis obras de arte, alguns dos quais seriam materializados mais tarde<sup>8</sup>. Reúne uma selecção destes projectos em *O caderno preto* [27] que apresenta, em 1971, na Galeria Alvarez (Porto), na sua primeira exposição individual desde o regresso de Londres. Nele inclui, para além dos projectos, o texto *Das notas para um diário* [28].

## *O caderno preto e a década de 70*

O estudo de *O caderno preto* [27] é essencial para perceber o trabalho de Carneiro ao longo da década de 70, uma vez este é «em si mesmo, ao mesmo tempo uma obra e um amplo programa de intervenção e de futura operação estética» [7], marcado, como já foi referido, pelo afastamento da produção escultórica tradicional, que se verifica em diversos aspectos:

---

<sup>5</sup> O Advanced Sculpture Course, criado nesta escola no final da década de 50, caracterizava-se por uma grande flexibilidade pedagógica, que encorajava a experimentação, sobretudo no domínio da escultura abstracta [12]. Nesta escola, Alberto Carneiro aproveita para explorar novos meios escultóricos (nomeadamente em esculturas em metal, perspex (acrílico) e *fiberglass*), tentando anular o que pudesse expressar o virtuosismo tecnológico que havia caracterizado a sua aprendizagem no passado [17]. Sobre Anthony Caro e a Saint Martin's School of Art ver: [12] e [24]

<sup>6</sup> Conceito introduzido em Portugal pelo artista e crítico Ernesto de Sousa, para substituir a palavra artista, procurando reflectir a nova condição da arte, abandonando a distinção entre áreas artísticas e, simultaneamente, centrando na acção, na "operação" o objectivo das práticas artísticas.

<sup>7</sup> Sobre *When attitudes become form* consultar: [25] e [26]

<sup>8</sup> Nomeadamente *Um deserto entre dois oásis*, apresentada uma única vez na exposição antológica do escultor, realizada pela Fundação Calouste Gulbenkian e pela Fundação Serralves, em 1991. Os desenhos que se agrupam sob o nome *As três extensões da natureza* estão também na base de algumas obras apresentadas entre 68 e 75, embora não haja uma correspondência exacta entre o desenho e a forma final. Sobre este assunto, consultar [17]. p. 129

– No abandono do trabalho escultórico dos materiais que é substituído pelo uso de materiais em bruto, assim como de árvores vivas, o que fica bem marcado na expressão «My hands have no meaning anymore», inscrita n'*O caderno preto*. O autor considerava que quanto mais puro fosse o estado da matéria, mais efectivo seria o apelo ao espectador e mais facilmente se estabeleceria uma relação entre ambos [21].

– Na estruturação da noção de obra enquanto acto [7] e na valorização do processo criativo, tornando-se acessória a sua materialização. A existência do objecto só poderia interessar enquanto este funcionasse como catalizador de sensações e de projecções que transformassem a percepção (mente e sentidos) do espectador, ou não teria razão de existir como tal, sendo preferível ficar no registo do projecto [7]. Assim, Alberto Carneiro «desafia o estatuto tradicional do objecto enquanto único e coleccionável, para se concentrar no carácter reflexivo, sensorial e conceptual da obra de arte em que a ideia e o significado se tornam soberanos» [19].

– A Ideia e significado da obra são, para o autor, sobretudo construídos pelo próprio espectador e as suas referências culturais: «A mensagem varia com a alteração do sinal, mas este é determinado em função do espectador. O que eu lhe ofereço é um programa para acção. A significação e a coisificação dos conteúdos está nele; é ele quem lhes determina os valores e as quantidades» [28].

– O espectador torna-se matéria do trabalho na medida em que várias obras são “penetráveis”, permitindo que se circule no seu interior. A partir do momento em que o espectador entra dentro da obra, torna-se, quando está a ser visto de fora pelos outros, parte da mesma [21].

– Na valorização das relações entre as coisas (espaço e tempo, matéria e tempo, matéria e espaço, matéria e matéria, corpo e corpo, interior e exterior, espaço aberto e espaço fechado...), que resulta da aproximação às filosofias orientais. Desta aproximação resulta também a prática da mandala<sup>9</sup>, que se revela sobretudo na organização espacial das obras do autor.

Para além destes aspectos, outra das linhas de investigação que percorre *O caderno preto* prende-se com a análise da forma como a natureza pode ser transformada em arte através da «procura dos meios de representação da realidade, que são explorados a partir de uma série de dispositivos formais como imagens, ecrãs ou limites» e que se assumem «como meios de passagem do real à representação» [17]: «É evidente que eu não afirmo que uma árvore é uma “obra de arte”. O que eu digo é que posso tomá-la e transformá-la em “obra de arte”» [28]. Uma ideia reforçada em «Notas para um manifesto da arte ecológica» [29] (escrito entre 1968 e 1972), texto marcado pelas ideias de ancestralidade e memória, onde Carneiro desenvolve as relações criadas entre arte e natureza.

## As obras efémeras de Alberto Carneiro

A insistência na análise de *O caderno preto* prende-se com a influência que, como veremos, este tem sobre a “arte efémera” de Alberto Carneiro. Neste conjunto, poder-se-ão incluir trabalhos

---

<sup>9</sup> A ‘mandala’ é uma figura que representa a relação entre o ser e o universo. Cf. Página 21.

como *O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente* (1968)<sup>10</sup>, *O laranjal - natureza envolvente* (1969), *Uma floresta para os teus sonhos* (1970)<sup>11</sup>, *Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas* (1973 – 1975) ou *Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo* (1973-1976)<sup>12</sup>.

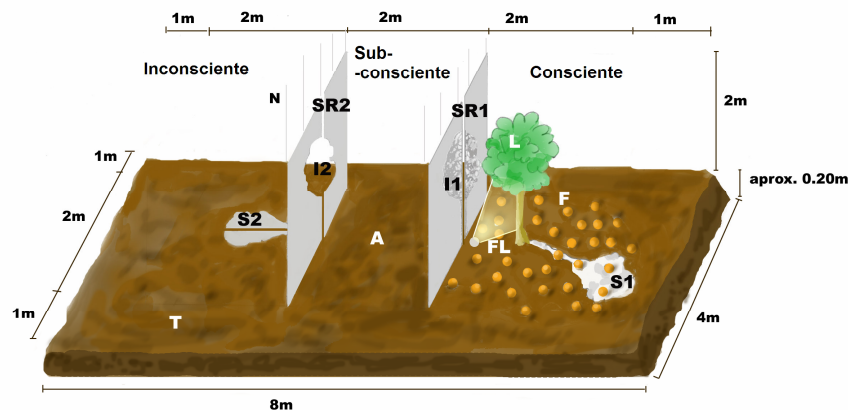
Estas são obras em que não existe trabalho escultórico dos materiais. São utilizados, total ou parcialmente, materiais naturais, em bruto, vulgares e de fácil substituição<sup>13</sup>. Desde canas em *O canavial...*, a palha no *Campo depois da colheita...*, passando pela oliveira fragmentada de *Árvore jogo/lúdico...* ou pela laranjeira viva de *O laranjal...*, a qual Carneiro sugeriu que fosse levada para casa, pelos funcionários do CGAC, e plantada num jardim, no final da exposição [30]. A única excepção é *Uma floresta para os teus sonhos*, na qual os troncos de árvore utilizados não estão em bruto, uma vez que foram preparados para ser postes de electricidade, função a que originalmente se destinavam [22].

São obras “penetráveis” tendo sido *Uma Floresta...* a primeira, deste tipo, a ser materializada.

*[a obra] foi realizada para um espaço concreto, a Galeria Buchholz – descia-se a escada e penetrava-se directamente na Floresta..., a pessoa que entrava estava dentro dela, não tinha escapatória. Esse entrar é fundamental, faz parte do conceito da obra. Para vocês agora isto já é uma coisa adquirida porque a história já está feita sobre estas coisas, mas na época, em 1971, era radical* [21].

Do conjunto de obras efémeras, *O laranjal...* foi a única que acabou por deixar de ser penetrável. No entanto, foi inicialmente projectada como tal, algo que na prática não foi possível concretizar uma vez que a utilização da terra tornava «muito difícil de manter a situação controlada» [30].

Estas obras são constituídas por um grande número de elementos que se distribuem pelo espaço, transformando-o. A distribuição espacial da obra está directamente ligada ao seu sentido, aspecto que é bastante visível em *Árvore jogo/lúdico...* e em *O laranjal...*



<sup>10</sup> Ver [22]

<sup>11</sup> Ver [22]

<sup>12</sup> Ver [22]

<sup>13</sup> Note-se que a facilidade de substituição dos materiais pode variar ao longo do tempo. Veja-se o caso de *Um campo depois da colheita...* para o qual a encomenda da palha tem de ser feita com um ano de antecedência uma vez que já não é costume deixar crescer a palha até à altura que é necessária para realizar a obra. Uma situação que não se verificava na década de 70, quando a obra foi criada. Ver [22]

**Fig. 1** Esquema de *O laranja* – natureza envolvente (produzido pela autora de acordo com os dados recolhidos durante a investigação).

**Legenda:**

(as denominações que já existiam no projecto foram mantidas, de modo a não gerar confusão)

**A** – alto-falante

**F** – frutos (laranjas)

**FL** – foco luminoso com uma forma aproximada à da laranja

**N** – fios de nylon que prendem as chapas de alumínio ao tecto

**I1** – Imagem da laranjeira desenhada sobre a face de SR1

**I2** – Sombra da laranjeira recortada na chapa

**S1** – sombra da laranjeira recortada em pano cru de algodão, modelando-se à terra

**S2** – Sombra da laranjeira retirada de SR2 e colocada sobre a terra

**SR1** – superfície metálica reflectora (2 chapas de alumínio com 2x1m)

**SR2** – superfície metálica reflectora (2 chapas de alumínio com 2x1m)

**T** – terra

*O laranja*... (ver Fig. 1) tem uma base em terra, adoptando uma estrutura tripartida constituída por três cubos “virtuais” de 2 x 2 x 2 m. Num dos que se encontra na extremidade é plantada uma laranjeira. No limite que separa este cubo do seguinte, encontram-se duas placas de alumínio justapostas, formando um quadrado de 2 x 2m onde é desenhada a forma da laranjeira, que é depois marcada no alumínio com um esfregão de cozinha [30]. O cubo central mantém-se aparentemente vazio, no entanto, escondido debaixo da terra encontra-se um alto-falante que emite um poema, numa voz feminina. Trata-se da voz da terra contando a sua relação com a laranjeira, ao longo das quatro estações. A face de transição entre este cubo e o último é marcada, novamente, com a utilização de chapas de alumínio, nas quais é recortado o contorno da árvore. A forma recortada é colocada sobre a terra. No projecto, Carneiro nomeia cada um destes cubos de «consciente», «subconsciente» e «inconsciente» (ver Fig. 1). Deste modo, tal como nos indica no documento, o artista analisa o percurso do consciente para o inconsciente, através da laranjeira e das suas imagens. Do primeiro, marcado pela objectividade da árvore, ao último, em que o espectador não tem acesso à laranjeira mas apenas à sua representação. Como facilmente se entende, alterar a distribuição espacial dos diversos elementos da obra significaria alterar o seu sentido.

Estas são obras que combinam uma forte carga conceptual, com o estímulo de todos os sentidos do espectador. Ainda n'*O laranja*..., sublinhe-se que aos aspectos conceptuais, que abordámos brevemente, se une a multi-sensorialidade da obra que está bastante explícita no seu projecto. Neste, Carneiro escreve: «sentidos envolvidos: a visão, a audição, o tacto, o olfacto e o paladar», «o sabor da laranja o comer a laranja, o perfume da terra da laranjeira e da laranja, pisar a terra e senti-la». Segundo o autor, trata-se da procura da «globalidade da percepção da obra»:

*Nós percebemos com o corpo todo, com a memória de todo o corpo (...) era a minha busca de encontrar meios de levar o espectador a uma percepção que não fosse apenas visual. (...) obras como [O Laranja...], o Deserto entre dois oásis, A seara... [Campo depois da colheita...], são obras que fazem um apelo directo a todos os sentidos. E, particularmente, [O Laranja...] que é a única em que há alguma coisa para comer. [30]*

Para Carneiro, sentimos antes de pensar, «O sentimento é fundamental como construção, como relação, muitas vezes como equilíbrio, mas do sentimento passa-se à consciência porque sem consciência não se pode articular a coisa e não se pode avançar...!» [21], uma ideia que já afirmava no texto *Das notas para um diário de O caderno preto* [28].



Outra das características que marca este conjunto de obras é a sua variação formal, de modo a que se adaptem aos diferentes espaços de exposição. Algo que resulta, em grande parte, da aproximação de Carneiro ao taoísmo e consequente valorização das relações que se formam entre as coisas [21]. Esta variação pode dar-se no número de elementos que constituem as obras e/ou na distribuição espacial dos mesmos. A título de exemplo, enquanto *Uma Floresta...* tem um número constante de elementos, que se afastam ou aproximam consoante o espaço que se quer ocupar [21], *O Canavial...* pode «ir de uma única cana a um trilião» [30] adaptando-se de uma maneira natural e orgânica ao próprio espaço com uma geometria que é intuitiva [21]. Carneiro chega mesmo a referir que gostaria de fazer *O Canavial* ocupando a cidade do Porto inteira, acrescentando «É utópico, naturalmente, materialmente utópico, mas é para dar ênfase à ideia.» [30].

Para todas estas obras, Alberto Carneiro teve a preocupação de fazer projectos que abordam questões conceptuais e práticas/técnicas das obras. Comparando os documentos criados a partir de 1971, com aqueles que se encontram em *O caderno preto*, notam-se algumas diferenças. N'*O caderno preto*, existem diversas páginas dedicadas, exclusivamente, aos aspectos conceptuais. Trata-se de uma fase inicial, na qual Carneiro está ainda a trabalhar e a aprofundar os conceitos que marcarão as suas obras durante a década de 70<sup>14</sup>. Por outro lado, os projectos, que aqui encontramos desenvolvem-se ao longo de várias páginas, algo que não acontece nos mais tardios, nos quais o autor concentra a informação numa única página A4. Talvez esta diferença se deva ao facto de os projectos posteriores ao *Caderno preto* não serem feitos previamente à materialização da obra mas durante<sup>15</sup> [30]. Estes documentos existem principalmente devido à sua efemeridade; sendo uma forma de «comunicar o modo de se poder construir a obra, de poder fazer uma nova obra cujo conceito é o mesmo.» [30]. «A folhinha vai sendo o resultado de ideias, apontamentos, é uma síntese, no fundo, do processo» [30].

Importa salientar que a noção de obra enquanto processo é fundamental para Alberto Carneiro: «se verificar, os meus trabalhos têm sempre a data no momento em que começaram e no momento em que acabaram, eu não dato a obra exclusivamente no momento em que a terminei, eu dato a obra do momento em que começou até ao momento em que acabou como um processo, porque é isso que ela é.» [30].

## **Problematização da conservação da arte efémera de Alberto Carneiro**

### **A importância da materialidade das obras**

Segundo a *Teoria do Restauro* de Cesare Brandi [31], numa intervenção, a consistência física da obra deverá ter necessariamente prioridade, uma vez que representa o próprio lugar da manifestação da imagem, assegura a sua transmissão ao futuro e garante a sua recepção na

---

<sup>14</sup> Sobre o desenvolvimento conceptual n'*O caderno preto* e a forma como este marca as obras posteriores, ver [17]. pp.117-173

<sup>15</sup> Contudo, haverá excepções como o caso de *O laranjal...* cujo projecto está datado de 1969, tendo a obra sido exposta pela primeira vez apenas em 1971, ou *O Canavial* cujo projecto está datado de 1968, mas foi materializada pela primeira vez já em 1973.

consciência humana, portanto, é em nome desta que deverão ser feitos todos os esforços. Mas esta premissa aplicar-se-á ao caso das “obras efémeras” de Alberto Carneiro?

Durante as entrevistas realizadas para este trabalho, tornou-se claro que, para o artista, não faz sentido preservar materialmente as obras deste período já que são utilizados materiais comuns na natureza, que se renovam constantemente. Estas deverão ser refeitas, a cada apresentação, com base no projecto. Para Carneiro, estes trabalhos são «muito democráticos» já que, no futuro, poderão ser refeitos por outra pessoa [30]. No entanto, não deixa de reconhecer que, ao refazer a obra, essa pessoa põe «de si alguma coisa» [21].

A denominação de “arte efémera” que temos vindo a utilizar, inspira-se nesta posição do autor. No entanto, não pretendemos, com este trabalho, discutir o grau de efemeridade destas obras porque, de facto, temos a noção de que, dentro do conjunto enunciado, a dificuldade de conservação material varia. Embora haja obras claramente efémeras como *Campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo*, existem também obras cuja conservação material não seria tão complexa, como é o caso de *Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas*.

No entanto, será que, como defende Brandi e a teoria tradicional da conservação, existe uma ligação vital entre a materialidade da obra e a sua transmissão ao futuro? Cremos que não. Qualquer uma destas obras foi apresentada diversas vezes, sem que tenha havido conservação dos seus componentes materiais. Para além disto, surge outra questão importantíssima: as obras efémeras de Alberto Carneiro constituem-se não só a partir dos seus componentes materiais, mas também a partir de componentes intangíveis, que estão profundamente ligados ao seu sentido, tal como foi visto no capítulo anterior. Falamos da relação com o espaço de exposição, da distribuição espacial dos diversos elementos ou da interacção (multi-sensorial) com o espectador.

A estratégia de preservação tradicional, centrada na conservação material das obras, tende a ignorar os aspectos intangíveis que, nestes casos, são fundamentais. Veja-se o exemplo de *Uma Floresta para os teus sonhos*, que pertence à colecção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian:

*A Floresta... (...) já foi desvirtuada várias vezes! A Gulbenkian já a desvirtuou várias vezes no modo como a tem exposto. A penúltima vez esteve exposta como se fosse um objecto encostado, quando é um penetrável. [21]*

Esta situação levou a que o autor pedisse à direcção do museu que retirasse a obra, uma vez que a sua exposição negava, por assim dizer, a intenção com que a concebera [22]. Este é um exemplo de como, apesar de estar garantida a sua conservação material, se perdeu o sentido da obra, ao ignorar alguns dos aspectos intangíveis que a constituem. A obra só existe realmente quando correctamente instalada no espaço.

Conclui-se, assim, que, no caso da conservação da arte efémera de Alberto Carneiro, os aspectos intangíveis da obra têm um papel mais vital do que os seus componentes materiais. Embora a conservação material das obras não seja essencial para a sua sobrevivência, aspectos imateriais como a distribuição espacial são-no, de facto.

## Onde está a autenticidade das obras?

Na doutrina da conservação, as noções de autenticidade e originalidade material surgem, muitas vezes, confundidas. Mas será que, no caso da arte efémera de Carneiro, faz sentido estabelecer esta ligação?

Para Carneiro, tentar conservar materialmente obras construídas a partir de materiais de difícil conservação e que são facilmente substituíveis, não faz sentido. Mas, na verdade, a sua posição perante a conservação material destes trabalhos vai para além das suas implicações e dificuldades práticas. Relembremos que no texto *Das notas para um diário* (1971) publicado n' *O caderno preto*, Carneiro revela um claro desdém pela comercialização da arte e pela valorização do objecto artístico.

*O que vemos hoje nas galerias? O OBJECTO. O abastardamento da produção, o compromisso no aliciamento do rodriguinho na bazófia duma fama circunstancial; a pesquisa invertida nos valores de enraizamento.*

*A cáfila dos pequenos marchands, dos coleccionadores por interesses económicos e dos oportunistas, derivados e anexados, são a gangrena que é urgente extirpar. (...)*

*Espero que os «coleccionadores» por capitalização não me comprem; não me quero ver metido nos negócios deles, nem mesmo depois de morto [28].*

É este o contexto de criação das obras aqui em estudo. A sua efemeridade é, de facto, propositada. Nesta fase, «um dos pressupostos (...) era [exactamente] o lado efémero dos materiais, sabendo que a obra pode ser reposta a qualquer momento (...). A concepção da obra (...) pressupõe esse lado efémero e a retoma todas as vezes que é necessário» [21]. Daí que Carneiro tenha afirmado: «Se alguém quisesse conservar os elementos [materiais], tem que os conservar de maneira que eles se auto-destruam num tempo curto» [21]. Ao assumir a transitoriedade material das obras e defender que qualquer pessoa poderia refazê-las a partir do projecto, o autor desloca a atenção da materialidade para a sua vertente conceptual, o que é reforçado pelo abandono do talhe escultórico.

Assim se conclui que, na “arte efémera” de Alberto Carneiro, não faz sentido estabelecer uma ligação entre a originalidade dos materiais e a autenticidade da obra. Note-se que a posição do autor face aos trabalhos anteriores a 1968 e posteriores a 1981, nos quais existe talhe escultórico dos materiais, é bastante diferente. Nestes casos, considera que deverá haver conservação material. No fundo, esta diferença de posições face à conservação das obras, reflecte a distinção entre trabalhos que se enquadram no conceito tradicional de escultura, nos quais o processo manual se inscreve na materialidade (1967-68, 1981- ) e obras em cujos aspectos conceptuais são predominantes (1968-81).

Carneiro liga a autenticidade das obras, desta fase, aos aspectos conceptuais, que considera serem sempre mais importantes. Para o artista, estas poderiam, em último caso, sobreviver apenas através do projecto uma vez que «o conceito transita aí e para um espectador apetrechado, isto é, para um espectador preparado, isso funciona. (...) e se ele tiver imaginação funciona como uma realização autêntica, embora virtual mas autêntica» [21]. No entanto, reconhece a diferença entre a obra e a sua documentação: «relativamente ao conceito, podemos lê-lo completamente no projecto. Relativamente à vivência profunda não». Exemplifica com a espacialidade que só pode ser apreendida quando a obra existe materialmente e se encontra instalada no espaço de exposição.

Sob o domínio do conceito, nem os materiais, nem mesmo a forma são perenes e fundamentais, tal como se viu no capítulo anterior e se percebe, também, claramente, nas palavras do artista relativamente à reposição de *Árvore jogo/ lúdico...*, em Outubro de 2009:

*O projecto é um princípio de orientação. (...) a reposição que eu vou fazer agora terá algumas diferenças. A primeira diferença será aquela ditada pelo espaço onde a obra é mostrada, isso é inevitável, eu que sou fiel ao princípio de articulação espacial e que tomo, como verdadeiro taoista que sou, que o importante não é a forma mas a relação entre...está tudo dito...! Há sempre alterações, mas mais uma vez o conceito é aquele e não há desvios do conceito, há depois pequenos acidentes que podem estabelecer considerações diferentes também mas, na essência, o projecto mantém-se aquilo que tem que ser que é responder a um conceito determinado [21].*

Face à variação material e formal destes trabalhos, a interdependência entre a autenticidade os aspectos conceptuais torna-se ainda mais evidente. Assim, a sua conservação implica a compreensão dos mesmos e a determinação da latitude de variação permitida, ou seja, os limites dentro dos quais a obra poderá variar, sem comprometer a sua autenticidade. Na ausência do autor, lidar com esta variação implica arriscar uma interpretação à luz de um conhecimento profundo da obra e dos seus aspectos conceptuais. Inevitavelmente, existirá sempre alguma subjectividade nesta interpretação, o que contrasta bastante com a posição tradicional da Conservação. Como afirma Pip Laurenson: «For traditional conservation the identity of the work is understood in terms of its material identity and this is considered the proper focus of conservation. It operates within a scientific paradigm where the conservator carefully avoids being lulled into interpretation» [32].

Conclui-se, portanto, que as estratégias tradicionalmente adoptadas pela Conservação não se adaptam a estes casos, nos quais não só é necessária uma relativização da importância dada ao suporte material, cuja conservação não é vital para a sobrevivência das obras, como é fundamental a preservação de aspectos intangíveis que são, vulgarmente, ignorados (a relação com o espaço de exposição, da distribuição espacial dos diversos elementos ou da interacção (multi-sensorial) com o espectador). A preservação destes componentes imateriais só será possível por via da documentação que abandona, assim, o seu papel tradicional de simples registo, para se assumir como a principal estratégia de preservação destas obras. Esta deverá equilibrar a subjectividade dos aspectos conceptuais e outros componentes intangíveis, com a objectividade necessária para a escolha dos materiais (em caso de substituição), instalação da obra e adaptação da mesma ao espaço, permitindo que as obras sejam refeitas a cada apresentação.

## **O caso de estudo: *Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas* (1973-1975)**

### **Breve apresentação da obra**

*Árvore jogo/ lúdico em sete imagens espelhadas*, pertence ao conjunto de obras efémeras de Carneiro, partilhando os problemas de preservação discutidos anteriormente. Foi conceptualmente desenvolvida entre 1973 e 1975, tendo sido materializada pela primeira vez, em 1975, na Galeria

Quadrado (Lisboa). Viajou para Itália para participar na *Bienal de Veneza* de 1976<sup>16</sup> mas não foi instalada devido às reduzidas dimensões do espaço que lhe havia sido reservado. A obra regressa a Portugal tendo sido materialmente destruída<sup>17</sup>. Em Setembro de 2009, foi totalmente refeita pelo autor para a exposição *Anos 70 - Atravessar fronteiras*, comissariada por Raquel Henriques da Silva, no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, da Fundação Calouste Gulbenkian (CAMJAP-FCG).



**Fig. 2** Esquema de *Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas*, numa versão “modelo” (feito pela autora do trabalho com base nos dados recolhidos durante a investigação) as denominações que aparecem na legenda correspondem às utilizadas por Alberto Carneiro no projecto da obra.

A obra (ver Fig. 2) é constituída por uma oliveira desenraizada e cortada em pedaços, que se espalham pelo chão do espaço de exposição, de acordo com sua ordem natural (da raiz para a copa). A secção que inclui a raiz e a secção seguinte são unidas por uma simulação de enxertia (com barro), mantendo a sua verticalidade (y). A obra é limitada em dois dos lados (o lado da raiz e o lado da copa da árvore) por chapas metálicas espelhadas de 2 x 1m, suspensas em estruturas feitas com canas (x, 1, 4, 5, 6, 7). Aproximadamente ao centro, encontra-se o elemento a que o autor chama «coração da mandala» (2), constituído por um pedaço de barro no qual são espetadas algumas das secções da árvore, depois de envolvidas em chapa de alumínio. Debaixo deste elemento encontra-se uma chapa metálica espelhada, igual às restantes (2).

## Discussão da metodologia e apresentação de resultados do estudo de *Árvore jogo/lúdico*...

O estudo e documentação de *Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas* dividiu-se em quatro fases, que se encontram discriminadas na **Tabela 1**.

<sup>16</sup> Trata-se da primeira participação de Portugal na Bienal de Veneza. A comissão portuguesa é admitida pela primeira vez como sinal da simpatia internacional pelo fim do regime totalitário do Estado Novo [17]. A representação nacional é comissariada por Fernando de Azevedo e conta com a participação, para além de Alberto Carneiro, de Ana Hatherly, José Elyseu e Rocha de Sousa. Catálogo da exposição [33].

<sup>17</sup> «Naturalmente [os materiais] voltaram à natureza, transformaram-se em energia pela decomposição, ou combustão, ou por outro processo qualquer, porque viajaram para Veneza e não foi possível mostrar a obra por falta de espaço, regressaram e não era necessário conservá-los, porque quando precisasse de repor a obra recorreria à natureza e à loja de metais. Havia ainda o problema do espaço para guardar as coisas. Como eu precisava do espaço, naturalmente, devo ter queimado ou deitado ao lixo.» [21]

**Tabela 1** Metodologia para o estudo e documentação de *Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas*

- 1) Levantamento da bibliografia existente
- 2) Entrevistas presenciais ao autor
- 3) Acompanhamento do processo de instalação da obra com registo por vídeo e fotografia
- 4) Estruturação da documentação existente

### *Levantamento da bibliografia existente*

Infelizmente, ao contrário do que acontece com outras obras efémeras de Carneiro como *O Canavial...* ou *Campo depois da colheita...*, *Árvore jogo/lúdico...* ficou um pouco esquecida no tempo, motivo pelo qual a documentação disponível é bastante escassa. Esta resume-se ao projecto da obra (que se encontra publicado [34]), ao catálogo da *Bienal de Veneza* de 1976 [33], no qual, apesar de a obra não ter integrado realmente a exposição, se encontram imagens da sua primeira instalação, na Galeria Quadrum e, por fim, ao recente estudo de Catarina Rosendo [17], o único texto histórico-crítico que aborda *Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas*.

Como vimos, Carneiro considera que, a partir dos seus projectos, qualquer pessoa seria capaz de repor as obras. No entanto, estes podem tornar-se confusos e são difíceis de entender por quem não está familiarizado com a peça. Para além disto, embora sejam, de facto, bastante pormenorizados em determinados aspectos, falham informações importantes, principalmente no que diz respeito às características dos materiais.

No caso do projecto de *Árvore jogo/lúdico...*, não é referido, por exemplo, que a árvore terá de ser uma oliveira. Acerca das chapas metálicas, não é dada qualquer sugestão de espessura, nem são mencionadas as suas características de reflexão, embora, em entrevista, Carneiro tenha feito sempre questão de realçar que se trata de um reflexo opaco ou difuso. O mesmo se passa no caso dos suportes em cana. Embora o projecto incluía um desenho bastante pormenorizado da sua estrutura, não é referida a sua altura nem que a união das canas é feita com ráfia ou que as chapas metálicas são unidas aos suportes com corda de sisal. No que toca ao «coração da mandala» não são referidos quaisquer critérios de selecção dos pedaços de tronco que são espetados no barro.

O estudo de Catarina Rosendo [17] (não obstante o mérito de ser o único que se debruça sobre a obra e de fazer uma análise bastante aprofundada dos seus aspectos conceptuais) no que respeita aos pormenores da materialização da obra, não vai para além das informações que encontramos no projecto.

### *Entrevistas presenciais a Alberto Carneiro*

«Tendo em consideração o forte cunho individualista da arte contemporânea, a falta de denominador comum entre as obras, a pouca distância temporal em relação a estas e o facto de muitas necessitarem de intervenção pouco depois de terem sido criadas» [3] tem sido reconhecida a importância da colaboração entre o conservador e o artista, de forma a que se possam adquirir dados

para planejar o futuro da obra. O artista assume-se como a principal fonte de informação em diversos aspectos, desde a intenção artística e o processo criativo (incluindo materiais, técnicas e significação) aos dados sobre os materiais utilizados, instalação da obra, entre outros.

Desde as primeiras experiências, realizadas nas décadas de 70 e 80 [35], esta questão tem vindo a ser desenvolvida. Hoje em dia, existem algumas linhas de orientação para a obtenção de informações junto dos artistas [36-38], que têm por base as experiências recolhidas, neste âmbito, ao longo do tempo.

Neste trabalho, foram feitas duas entrevistas presenciais a Alberto Carneiro, prévias à reinstalação de *Árvore jogo/ lúdico...* no CAMJAP-FCG, tendo esta obra como tema. Estas focaram-se, sobretudo, no processo criativo, nos materiais, técnicas e significação e na opinião do autor quanto à preservação.

Em geral, o processo criativo pode enquadrar-se numa de três categorias: o trabalho directo dos materiais, o desenvolvimento da ideia passo-a-passo ou a construção mental da obra, prévia à sua materialização. Este pode ser dividido em duas fases principais: na primeira – o desenvolvimento da ideia – importa perceber se o artista faz esboços, maquetas ou afins ou se a esta é mentalmente desenvolvida; na segunda fase, que se prende com a escolha dos materiais e técnicas, interessa por um lado, entender como foi feito o trabalho, ou seja, se é feito pela mão do artista ou não, se houve assistentes ou outros colaboradores, se é um *ready-made* ou um objecto encontrado, qual a importância da assinatura e de outras inscrições, e, por outro lado quais os aspectos importantes ligados aos materiais (características sensoriais e carga conceptual ou simbólica que lhes estejam associadas) [36]. Relativamente aos materiais, importa, também, recolher dados mais objectivos que possam ser relevantes, desde a composição dos materiais aos fornecedores, entre outros.

Antes de cada uma das entrevistas, foi elaborado um guião, de forma a orientar a conversa e focar todos os pontos pretendidos. Tentou-se, no entanto, que as conversas fluíssem naturalmente, sem impor rigidamente a estrutura planeada, o que poderia tornar-se desconfortável para o entrevistado. Como consequência, estas alongavam-se, desviando-se frequentemente dos temas principais, o que, de certa forma, acabou por ser enriquecedor, já que contextualiza melhor as posições de Alberto Carneiro quanto aos temas abordados. Não seguir rigidamente o guião de entrevista permite, também, que se façam novas perguntas, a partir dos comentários do artista, aprofundando as suas opiniões ou mesmo abordando temas que não estavam inicialmente planeados.

As entrevistas foram gravadas em formato áudio, tendo sido transcritas na totalidade e corrigidas pelo artista que, aliás, impôs essa condição desde o início. Por serem relativamente extensas e, como foi dito, nem sempre se concentrarem nos temas principais, optámos por não as incluir integralmente no trabalho. Para além das citações que são feitas ao longo do texto, apresentamos, em anexo (ver Anexo I), uma versão editada das mesmas.

Quanto às dificuldades sentidas, refira-se que Carneiro separa claramente o plano de criação da obra do plano de recepção:

*Há coisas que (...) não me interessa nada passar para fora, correspondem ao meu processo íntimo e não tem significado nenhum passá-las para fora porque iriam obscurecer aquilo que eu acho essencial, que é a maior abertura possível para que o espectador esteja nu diante da obra e a obra nua diante dele. [30]*

Esta posição dificultou o esclarecimento de certos aspectos, principalmente no que toca ao processo criativo. As entrevistas foram, ainda assim, uma fonte preciosa de informação, permitindo completar e confirmar os dados recolhidos das outras fontes consultadas e esclarecer a posição do autor face à preservação de *Árvore jogo/lúdico...* e das restantes obras efémeras. É de destacar o facto de Carneiro, no que toca à preservação, analisar sempre estas obras no seu conjunto. Embora as entrevistas se tenham centrado em torno *Árvore jogo/lúdico...*, o autor referia frequentemente outras obras efémeras, tratando-as como um todo, em que os pressupostos são os mesmos a vários níveis.

### *Acompanhamento do processo de instalação da obra*

Na terceira fase, foi acompanhado o processo de instalação da obra por Alberto Carneiro para a exposição no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, tendo sido feito o registo do mesmo através de fotografia e vídeo<sup>18</sup>. Este foi um factor essencial já que permitiu esclarecer certos aspectos técnicos da instalação da obra cuja compreensão tinha sido difícil através das entrevistas. As informações obtidas permitiram a construção de um manual de instalação (ver Anexo III), que não teria sido bem conseguido de outra forma.

Na filmagem da instalação da obra deparámo-nos com algumas dificuldades. Pelo facto de esta não ter sido preparada propositadamente para ser filmada, tentámos não atrapalhar os intervenientes, limitando-nos a filmar nas periferias, o que, por vezes, dificultou a obtenção de bons ângulos. Uma vez que não tivemos apoio técnico da FCG, foi necessário recorrer a câmaras de filmar amadoras, o que teve consequências na qualidade da imagem. Este aspecto foi agravado pela má iluminação do espaço. Por fim, um constante ruído de fundo, resultante da montagem do resto da exposição, limitou, também, os resultados das filmagens. Assim, na edição do vídeo optámos por retirar o som. No entanto, as imagens falam por si e, quando tal não acontece, foram acrescentadas legendas que explicam o que se está a passar. O vídeo não foi organizado de forma estritamente cronológica uma vez que, na instalação, participaram, para além de Alberto Carneiro, 3 funcionários da FCG. Isto significa que houve elementos da obra a serem construídos simultaneamente. Assim, apresentámos a construção de cada um destes elementos, do início ao fim, de forma independente, terminando com uma visão global de *Árvore jogo/lúdico...* depois de acabada.

Nesta experiência tornou-se claro que, para o registo vídeo da instalação de uma peça, será bastante vantajoso que esta seja feita propositadamente com este fim, sujeitando-se à gravação e não o contrário. Esta situação teria permitido que se encontrassem melhores ângulos para registar as acções, que fossem feitas repetições de determinados passos, caso fosse necessário, e que fosse usada uma iluminação apropriada. A filmagem da instalação da obra, nas condições em que foi feita neste trabalho, foi, muitas vezes, uma corrida contra o tempo, especialmente no segundo dia em que houve apenas uma pessoa a filmar controlando duas câmaras (uma delas assente num tripé) e com várias coisas importantes a acontecer simultaneamente.

---

<sup>18</sup> O vídeo encontra-se no CD entregue juntamente com a dissertação



Já depois da montagem da obra, foi feito um mapeamento dos principais elementos («parede da terra», árvore, «coração da mandala», «parede do céu»), para dar uma noção da sua dimensão e distribuição espacial nesta exposição em particular.

### *Estruturação da documentação*

O importante papel da documentação na arte contemporânea é, actualmente, indiscutível e tem sido alvo de bastantes reflexões. Na generalidade, os sistemas de documentação, utilizados a nível dos museus e outras instituições depositárias de património artístico, foram criados para a arte dita “tradicional” (pintura, escultura...). Por este motivo, não estão ajustados à complexidade apresentada por grande parte da produção artística da segunda metade do século XX, nem à importância que a documentação pode ter enquanto estratégia de preservação. Esta situação é confirmada por María Jesús Ávila que, partindo da sua experiência enquanto conservadora da colecção do Museu Nacional de Arte Contemporânea, afirma que o programa *Matriz*, utilizado na rede nacional de museus, se tem verificado incompleto para a arte contemporânea [39].

Curiosamente, um dos exemplos dados pela autora, de obras que não são convenientemente registadas no *Matriz* é *Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo* (1973-1976), de Alberto Carneiro. Esta obra e, no fundo, todas as suas esculturas efémeras, incluem-se na categoria de obras «conformadas total ou parcialmente com objectos substituíveis ou com elementos naturais, que exigem antes da montagem um processo prévio de produção, de maneira a adquirir ou construir os materiais restantes ou aqueles que se deterioraram ou preparar o seu crescimento com antecedência para poder obter os elementos naturais necessários». Nestes casos, o programa *Matriz* obriga a que grande parte das informações seja remetida para o vago campo das *Observações*, algo que tivemos a oportunidade de confirmar ao aceder à ficha *Matriz* feita para *O Canavial...*, da colecção da Caixa Geral de Depósitos.

Para resolver esta situação (que, evidentemente, não é exclusiva ao programa *Matriz*) têm sido desenvolvidas, a nível internacional, novas formas de documentação, melhor adaptadas às necessidades da arte contemporânea. De entre as iniciativas recentemente desenvolvidas neste âmbito, destacamos os projectos *Variable Media Network* (2001) [40] e *Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art* (2004-2007) [41]. O primeiro, fruto de uma acção conjunta do Museu Guggenheim de Nova Iorque com a Fundação Daniel Langlois pour L'Art, la Science et la Technologie (Montreal), encoraja os artistas a definir as suas obras de forma independente do *medium*, de forma a que possam ser transferidas para outro, se o original se tornar obsoleto ou se degradar irreversivelmente. Isto é feito através de um questionário, a ser preenchido pelos artistas, que se divide em duas partes fundamentais: a descrição da versão original da obra e as possibilidades futuras de apresentação da mesma. Embora esta iniciativa tenha sido pensada, sobretudo, para a *media-art*, pode ser aplicada a obras que não incluem elementos multimédia, mas têm uma materialidade efémera<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Ver caso de *Stick Spiral* (1986), de Meg Webster, um dos casos de estudo do projecto

O segundo, *Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art*<sup>20</sup>[41] (2004-2007) foi um projecto piloto, dedicado à preservação da arte da instalação, no qual a documentação teve um papel preponderante. A arte de instalação é bastante vasta e diversificada. A multiplicidade de expressões artísticas que nela têm sido englobadas dificulta a determinação dos seus limites, tendo-se tornado um «umbrella concept», como afirma Marga Van Mechelen [42]. Apesar desta dificuldade, existem algumas características básicas que a distinguem da arte dita “tradicional”. Baseando-se nos principais autores que estudam a arte da instalação [43- 46], Cornelia Weyer [47] destaca características como a importância da distribuição espacial, da relação com o espaço de exposição, do espectador, ou a multi-sensorialidade das obras, aspectos que se reflectem nitidamente na sua conservação. Considerando as referidas características, torna-se claro que, embora Carneiro se refira a todos os seus trabalhos como esculturas<sup>21</sup>, as suas obras efémeras facilmente se enquadram na noção de instalação, já que cumprem todas as características que lhe são, geralmente, associadas. De facto, os problemas de conservação levantados, na área da instalação, são semelhantes aos que encontramos nestes trabalhos de Carneiro, daí que o projecto *Inside Installations...* tenha sido bastante importante na definição de estratégias de conservação, não só pelos modelos de documentação propostos, mas também pela análise das soluções adoptadas nos diversos casos de estudo.

### Novos campos na documentação

Neste capítulo, apresentamos os campos de documentação que, por serem essenciais para a preservação da arte efémera de Carneiro, deverão ser acrescentados aos que são tradicionalmente utilizados. Depois de uma descrição generalista dos objectivos de cada um, completamos com as informações obtidas acerca do nosso caso de estudo, para cada campo em particular.

### *Processo criativo, materiais, técnicas e significação.*

Neste campo incluir-se-á todo o processo que vai da ideia inicial à materialização da obra, abrangendo projectos, esboços ou outros auxiliares que sejam utilizados pelo autor na sua conceptualização, informações acerca do método de trabalho do artista e aspectos importantes ligados aos materiais (características sensoriais e carga conceptual ou simbólica que lhe esteja associada)<sup>22</sup>.

A criação de *Árvore jogo/ lúdico...* foi despoletada quando Carneiro passava por um campo de oliveiras desenraizadas, de entre as quais escolheu a árvore que originalmente integrou a obra [21]. Esta surge como produto da confluência entre este momento e as reflexões teóricas que o preocupavam na época.

---

<sup>20</sup> O projecto foi apoiado pelo programa europeu *Culture 2000*, coordenado pelo Netherlands Institute for Cultural Heritage e co-organizado pela TATE, Inglaterra; Restaurierungszentrum Düsseldorf, Alemanha; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Espanha; Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Bélgica e a Fondation for the Conservation of Contemporary Art, Holanda. Teve uma duração de três anos (2004-2007), abrangendo temas como as estratégias de preservação, a participação dos artistas, as estratégias de documentação e arquivo, a teoria e semântica e o controlo de conhecimento e troca de informação, contando ainda com a análise de 30 casos de estudo, exemplificativos da variedade de problemas levantados nesta área. Resultados disponíveis em [www.inside-installations.org](http://www.inside-installations.org)

<sup>21</sup> «...sempre chamei aos meus trabalhos esculturas (há quem lhes chame instalações, ambientes, etc. mas isso são taxonomias, nomenclaturas, a mania ocidental de classificar)» [48]

<sup>22</sup> Cf. Capítulo «entrevistas presenciais a Alberto Carneiro», onde o processo criativo é analisado em maior pormenor.

*...quando encontrei as oliveiras (...) tudo se foi desenvolvendo, tudo foi acontecendo. Se eu não tivesse encontrado as oliveiras, ou se, inclusivamente, tivesse encontrado outra árvore, de outra espécie, a obra podia ter uma feição equivalente mas, naturalmente, seria diferente [30].*

Embora Carneiro assuma que *Árvore jogo/ lúdico...* poderia ter sido, à partida, construída a partir de outra espécie, a oliveira acaba por ser assumida como uma parte essencial da obra, não admitindo uma variação da espécie de árvore, como acontece noutras trabalhos como *Os quatro elementos* (1968)<sup>23</sup>. Carneiro reconhece na oliveira um valor simbólico importante:

*A oliveira tem uma grande carga simbólica, sob todos os aspectos. Como o feixe de vimes, que tem uma carga antropológica, se quisermos dar este sentido. Podemos pensar na oliveira sob vários aspectos ao longo da história humana particularmente no que diz respeito às culturas mediterrânicas do sul da Europa, do Norte de África e do Médio Oriente. A oliveira tem um papel fundamental na cultura sob todos os aspectos, não só na produção de azeite e dos derivados, da própria azeitona, mas também depois na função que ela representa, como ramo da paz, por exemplo [21].*

O projecto de *Árvore jogo/ lúdico...* que, como vimos<sup>24</sup>, é o resultado de apontamentos ao longo de todo o processo de criação da obra, ocupa uma única folha A4, abrangendo tanto aspectos conceptuais, como aspectos técnicos da sua construção (ver Anexo II). Este documento reflecte o facto de este trabalho se integrar no campo conceptual iniciado n'*O caderno preto* [27], na procura da transformação da natureza em arte. No cimo da folha podemos ler: «Árvore jogo/ lúdico em sete imagens espelhadas – espaços para meditação e posse dos valores estéticos: a) espaço exterior – a árvore e a sua realidade: o lado de fora pela transparência do lado de dentro. b) espaço interior – a árvore e as suas imagens: o lado de dentro pela opacidade do lado de fora.». Em baixo, encontramos o desenho de uma árvore viva, no seu ambiente natural, com a legenda a) (a árvore e a sua realidade). Ao lado, com a legenda b) (a árvore e as suas imagens) Carneiro desenha a planta da obra, na qual se percebe de que modo a árvore será transformada em imagem, integrando o mundo da arte (algo que analisaremos mais à frente). O projecto inclui ainda alguns desenhos de pormenor que mostram determinados aspectos técnicos da construção da obra.

Como já foi referido<sup>25</sup>, o artista encara a produção destas obras como um processo, motivo pelo qual têm duas datas – a data de início e a de final. Segundo o artista: «A ideia pode existir como motivadora de um processo e depois é trabalhada ao longo do mesmo podendo acontecer uma metamorfose tal que, aquilo que se obtém, tendo a ver na raiz do conceito com a ideia inicial, já não é isso.» [30].

A obra inicia-se com o seccionamento da árvore em fragmentos que têm uma relação numérica entre si. Segundo o projecto, a secção que



**Fig.3** *Árvore jogo/ lúdico...*, exposição Anos 70 – Atravessar Fronteiras, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Outubro 2009

<sup>23</sup> Ver [22] pp. 243-248

<sup>24</sup> Cf. Capítulo «As obras efémeras de Alberto Carneiro»

<sup>25</sup> Cf. Capítulo «As obras efémeras de Alberto Carneiro»

inclui a raiz da oliveira tem 1m de comprimento (na parte do tronco), ao passo que todas as outras têm 50 cm. No entanto, na exposição de 2009, verificámos que, na verdade, o comprimento destas secções pode ser de 50 ou 70-75 cm. Segundo Carneiro, a aplicação dos diferentes comprimentos não obedece a nenhum critério especial, relacionando-se apenas com a própria anatomia da árvore. Estas secções espalham-se pelo chão do espaço de exposição de acordo com a sua ordem natural, dos ramos mais grossos para os mais finos da copa (ver Fig.3).

A árvore sofre um «processo de mutação» [21] através da enxertia (na verdade, uma simulação da enxertia de abrunho<sup>26</sup>) que une o fragmento que contém a raiz ao seguinte, sendo estes os únicos elementos da árvore que se mantêm verticais (ver Fig.4). O elemento da enxertia tem, para Carneiro, uma forte carga simbólica:

*A enxertia é algo que nós colocamos noutra corpo para que se desenvolva no sentido da nossa própria escolha. Uma enxertia também pode ser algo que colocamos, por exemplo, nas árvores, para obter do bravo alguma coisa suculenta (...). Há também uma questão que poderíamos colocar no âmbito do simbólico: a frutificação, o nascimento, a redenção, de todas as coisas. (...) Não se pode ler essas coisas numa obra de arte senão no plano simbólico, não há transcrição literal possível, nem há explicação objectivável, nós aproximamo-nos do quotidiano real e utilizamo-lo para o transformar noutra coisa, que é a obra de arte, a qual transcende a própria realidade e cria um mundo metafórico de que precisamos [30].*

Depois de transformada a oliveira, Carneiro procurou formas de tornar o real (a árvore) em virtual e de expandir o espaço. Para o conseguir, o autor criou as «imagens espelhadas»: chapas metálicas espelhadas rectangulares, de 2x1m, que são suspensas em suportes feitos com canas e que reflectem a árvore, criando imagens a partir do real (ver Fig.5). Ao pousarem no chão, as placas curvam, o que resulta numa reflexão côncava



**Fig.4** *Árvore jogo/lúdico...*, pormenor da enxertia, exposição Anos 70 – Atravessar Fronteiras, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Outubro 2009



**Fig.5** *Árvore jogo/lúdico...*, «imagens espelhadas» («parede do céu»), exposição Anos 70 – Atravessar Fronteiras, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Outubro 2009



**Fig.6** *Árvore jogo/lúdico...*, «coração da mandala», exposição Anos 70 – Atravessar Fronteiras, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Outubro 2009

<sup>26</sup> Segundo Alberto Carneiro, a enxertia de abrunho é feita colocando terra em volta de um pequeno ramo da árvore que cria raízes e depois é transplantado. Não conseguimos confirmar esta informação já que não encontramos nenhuma referência ao termo, nem conseguimos associar aos outros tipos de enxertia que são, geralmente, mencionados.

ou convexa em que as próprias imagens estão em transformação, em metamorfose. O conceito da metamorfose é recorrente no trabalho de Carneiro, sendo assumido por si como uma noção fundamental [21]. Por outro lado, as superfícies côncavas e convexas «chamam para dentro o que está fora e deitam para fora o que está dentro» [21], multiplicando o espaço e, simultaneamente, criando uma fluidez espacial em que o interior e o exterior da obra se confundem.

Do lado da raiz da árvore, duas imagens espelhadas (duas chapas metálicas suspensas) formam a «parede da terra», do lado da copa, 4 imagens espelhadas (4 chapas metálicas suspensas) formam a «parede do céu». Este rebatimento para a horizontal, do eixo que liga o céu à terra é, também, uma transformação da realidade em imagem.

Na união das diagonais que unem os cantos da «parede da terra» aos cantos opostos da «parede do céu» encontra-se o «coração da mandala», um pedaço de barro (do mesmo da enxertia) no qual são espetadas algumas secções da árvore, em número proporcional ao número de zonas de corte (1 por zona), depois de envolvidas em chapa de alumínio com cerca de 0,5 mm (ver Fig.6). Este processo tem como objectivo «criar um artifício, como o das chapas, metendo dentro do tronco, através do espelhamento da superfície, a envolvente, a realidade, em certo sentido, criar a ilusão do incorpóreo dos próprios troncos» [30]. Sob o «coração da mandala» encontra-se a «imagem espelhada do coração da mandala», uma placa metálica espelhada igual às restantes. A mandala é uma figura que Carneiro vai buscar ao Tantra:

*A mandala atravessa, como representação simbólica, praticamente todas as culturas. Encontramo-la desde a antiguidade clássica, naturalmente, sem esta designação, que nos vem do tantrismo e da cultura Hindu. A mandala é uma figura que harmoniza e representa a relação entre o ser e o universo. Ela organiza-se não por uma fixação no centro, mas por energias geradas entre um centro e a sua extensão para fora, entre o que está dentro e o que está fora. Ela propicia a meditação e o fluir das energias numa relação entre o mais íntimo do ser e o cosmos. O que, aliás, é a situação real da obra de arte. Toda a arte não é mais do que, no meu entendimento e no campo de percepção da pessoa que vai ao encontro dela, um processo de trocas, entre o espectador e ela mesma, nesse processo constante de descoberta. A obra de arte tem essa função, hoje mais do que nunca...[30]*

Todos os elementos feitos com barro (a enxertia e o «coração da mandala») exibem a «marca vigorosa do trabalho das mãos», algo que está bem marcado no projecto. Para Carneiro, a marca das mãos no barro é um símbolo da presença do corpo, segundo o autor:

*Quando nós tocamos a matéria para a transformar em arte marcamos a nossa memória sobre ela. É por isso que eu digo insistentemente que toda a criação é, no domínio da arte, individual, e toda a criação é autobiográfica. Quando eu digo que é autobiográfica é nesse sentido da projecção do corpo para fora e da projecção da memória do corpo sobre a matéria [30].*

Confrontámos o autor com a possibilidade de a obra vir a ser refeita por outra pessoa no futuro, tal como o defende, deixando de exibir a sua marca. Carneiro respondeu relacionando esse aspecto com a questão da autoria e afirmando: «a autoria não é importante nesse sentido, as marcas das mãos são efectivamente as marcas das minhas mãos, mas seriam as marcas de qualquer pessoa que construísse a obra.» [30].



## Caracterização da obra.

O campo de caracterização da obra é bastante importante e abrange aspectos diversos que vão desde os materiais que a constituem à interacção com o espectador.

Começamos pelo inventário e caracterização dos materiais que constituem a obra. Neste campo pretende descrever-se os primeiros em termos de aspecto, medidas, quantidades e fornecedores, e, quando pertinente, recorrer a técnicas de exame e análise para caracterizações mais profundas. Mais do que uma análise exaustiva, pretende-se que esta secção, baseando-se no estudo já feito em *processo criativo, materiais técnicos e significação*, seja capaz de dar relevância aos aspectos que são indispensáveis para que os materiais cumpram a sua função, face ao sentido da obra. Efectivamente, embora uma análise exaustiva dos mesmos possa ter a sua utilidade, esta distinção entre os aspectos essenciais e os acessórios é fundamental. Por um lado, caso haja necessidade de substituir os materiais utilizados, permite que se tomem as decisões acertadas na eventualidade de não se encontrarem materiais exactamente iguais. Por outro lado, dá-nos uma referência através da qual poderemos avaliar os processos de envelhecimento e justificar a necessidade ou não de intervenção, já que permite perceber quais as características principais dos materiais que, ao não serem cumpridas, afectam o sentido da obra<sup>27</sup>.

Segue-se um inventário de partes, útil em todas as peças constituídas por mais do que um elemento. Nesta secção, pretende-se uma descrição detalhada de cada parte, devendo ser incluídos esquemas e/ou imagens que tornem a sua compreensão mais fácil.

A *caracterização da obra* inclui ainda outros factores como a iluminação, critérios especiais que possa haver relativamente ao espaço de exposição (dimensão mínima, cor da sala, tecto ou chão, necessidade de insonorização, descrição de estruturas arquitectónicas que seja necessário construir...) e ainda som, movimento, interacção com o espectador, equipamento necessário, tecnológico ou de outra natureza, e outras características que possam ser importantes face à obra em questão.

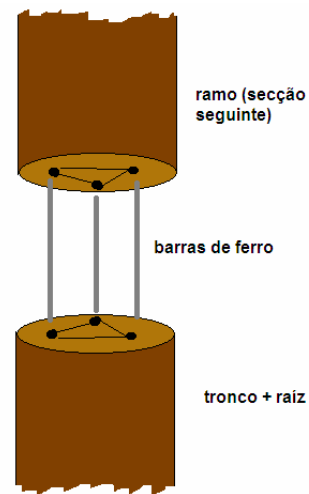
Embora na *ficha de obra* (Anexo III) estas secções surjam discriminadas, decidimos aqui juntá-las de forma a facilitar a leitura do texto.

Carneiro não define critérios muito exigentes na escolha dos materiais que constituem a obra. Quanto à árvore, requer apenas que seja uma oliveira desenraizada por outrem para outro fim, que não a elaboração da obra. O autor frisa que não mata nenhuma árvore para a produção das suas obras, nem consideraria a hipótese de desenraizar uma oliveira propositadamente para construir *Árvore jogo/ lúdico...* [21]. No projecto escreve: «procurar exemplar que se coadune com o espaço de arte escolhido». Quando questionado acerca deste aspecto, refere, somente, que a árvore deverá ter uma dimensão adequada, não podendo ser muito pequena nem muito grande, com um tronco que tenha, na base, um diâmetro entre 40 e 50 cm [30].

---

<sup>27</sup> Ver o *decision-making model* proposto em 1999 pela Foundation for the Conserve of Modern Art, Amsterdam, The Netherlands [5].

Como foi referido, a secção de maior comprimento, que inclui a raiz da árvore, e a secção seguinte são unidas por uma simulação de enxertia. Na Fig.7 encontramos um esquema da estrutura da enxertia, antes da aplicação do barro. No corte transversal de cada uma das secções, são feitos três furos, em triângulo equilátero. Nestes furos são encaixadas barras de ferro<sup>28</sup>, com cerca de 30 cm de comprimento e 1cm de diâmetro, ligando as duas secções. Depois de concluída esta fase, inicia-se o preenchimento com barro, tendo o cuidado de deixar, no final, a marca dos dedos. Carneiro não exige nenhum tipo de argila em particular. Na instalação de 2009 de *Árvore jogo/lúdico...*, foi utilizada uma argila de tom acastanhado antes da secagem que adquire um tom branco após secagem.

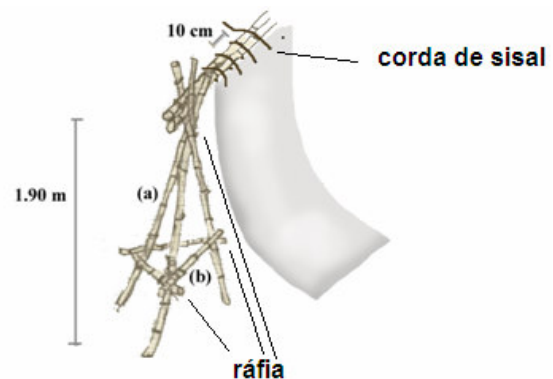


**Fig.7** esquema da estrutura da enxertia, antes da aplicação do barro



**Fig.8** Diversas fases da construção da enxertia. Imagens retiradas da filmagem da instalação da obra para a exposição «Anos 70- atravessar fronteiras» no CAMJAP – FCG.

As «imagens espelhadas» constituem-se por chapas metálicas que deverão ter um reflexo difuso, onde se lê a forma mas não o pormenor [21] e serem suficientemente finas para que façam uma curvatura natural ao pousarem no chão. Na primeira exposição da obra, o alumínio foi escolhido pela sua leveza que permite este efeito [21]. Já em 2009, foram utilizadas placas de aço<sup>29</sup>, uma vez que, segundo Carneiro, já não fabricam placas de alumínio espelhadas. Este dado confirma que o artista valoriza os materiais pela sua função relativamente ao sentido da obra e não pelo tipo de material, uma vez que não hesitou em mudar aquele que foi originalmente utilizado, por outro cujo efeito final é o mesmo. Este aspecto fica também muito claro nas suas palavras, em entrevista presencial:



**Fig.9** Esquema dos suportes em cana das imagens espelhadas. (a) cana com 2.50m; (b) cana com 0.75 m

<sup>28</sup> Segundo o autor

<sup>29</sup> O aço define-se como uma liga de Carbono e Ferro, com percentagens de Carbono entre os 0,008 e os 2,11%

*Eu encontro e escolho os materiais em função daquilo que pretendo como processo de realização e comunicação dos conceitos [21]*

No topo das chapas metálicas são feitos furos a uma distância de 10cm por onde passa corda de sisal de forma a prendê-las aos suportes de canas («suportes naturais das imagens espelhadas»). Carneiro refere que, caso não encontrasse corda de sisal, utilizaria o metal e não produtos à base de petróleo [21].

Os suportes de canas são compostos por duas ou 3 estruturas verticais (a «parede da terra» tem duas a «parede do céu» tem três) em tripé. Cada uma destas estruturas (ver Fig.9) é constituída por três canas de 2,5m que se unem perto do topo, e com inclinação suficiente para que a sua união esteja a cerca de 1,90 do chão (para que as chapas metálicas toquem no chão e se curvem). Para estabilizar esta primeira estrutura são adicionadas três canas com 75cm que unem as três primeiras. As canas ligam-se entre si com ráfia. A unir os tripés temos, na «parede do céu», duas canas com cerca de 5m, unidas, no caso da «parede da terra», duas canas com cerca de 3 m.

O «coração da mandala» é constituído por uma placa metálica igual às restantes sobre a qual é colocado um pedaço de barro (o mesmo que aparece na enxertia, também com os sulcos dos dedos bem marcados) na qual são espetadas algumas secções da árvore – em número equivalente ao número de zonas de corte. As secções seleccionadas têm uma espessura intermédia (não sendo nem as de secção mais grossa nem as de secção mais fina) correspondendo aproximadamente à zona onde se encontra o *coração da mandala*. Estas são forradas com placa de alumínio fina com cerca de 0,5 mm para que se molde ao tronco. Para fixar a placa metálica ao tronco são utilizados pregos.

Carneiro não estabeleceu critérios objectivos para a iluminação da obra que, na exposição «Anos 70 – Atravessar Fronteiras», que foi feita já depois de concluída a instalação da obra e na ausência do autor. Este exigiu apenas que não houvesse iluminação directa sobre a peça, uma posição que adoptou em todas ou quase todas as suas obras:

*Eu desde há muitíssimos anos, creio que desde sempre, recuso terminantemente que as minhas obras sejam iluminadas directamente. Por uma razão fácil, é que a luz artificializa imediatamente tudo. Uma luz manipulada altera a forma, altera a obra, altera as relações, desvirtua-a [21].*

Embora Carneiro afirme que esta obra apresenta dimensões variáveis, aponta como mínimo as medidas 4 x 6 m, aproximando-se a um rectângulo de ouro [30]. Durante a instalação da obra, em 2009, tentámos perceber, junto do artista, qual o efeito desejado na relação da mesma com o espaço de exposição. O autor referiu apenas a necessidade de haver espaço de circulação em torno da obra e comentou que embora tivesse preferido que a obra ficasse centrada no espaço, tal não foi possível pelo facto de se tratar de uma zona de passagem para o resto da exposição.

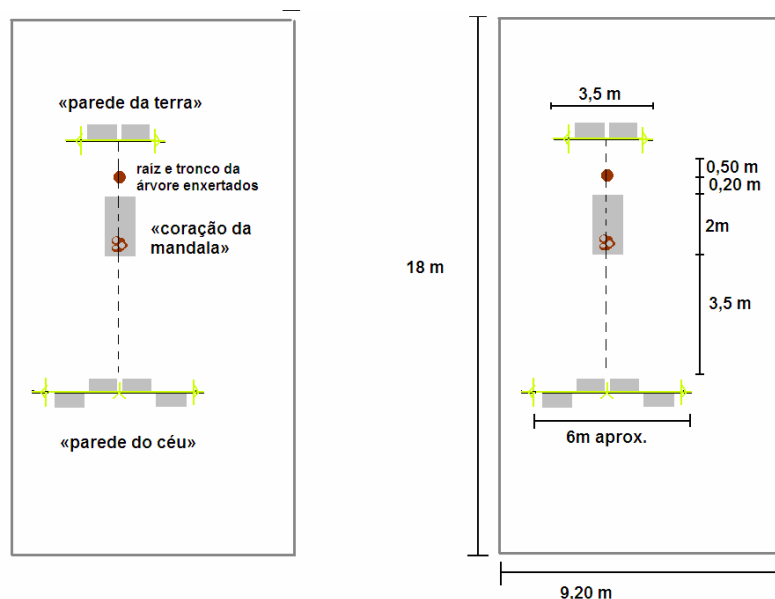
Apesar de na exposição de 2009, a quantidade de ramos que se espalham pelo chão possa fazer pensar o contrário, esta é, na intenção do artista, uma obra penetrável [21].



## Mapeamento da obra

No caso de trabalhos que integrem partes com uma distribuição espacial que não varie consoante o espaço, ou que sejam *site-specific*, será bastante importante o mapeamento da obra, no qual se assinala a posição de cada um dos elementos. Este pode ser feito manualmente, o que será bastante trabalhoso e demorado no caso de obras com muitos componentes, ou através de técnicas mais sofisticadas, como a utilização de medições geodésicas [56]. No caso de obras que variam a sua distribuição espacial, este tipo de documentação não deixa de ser útil, quando feita para cada apresentação em particular, uma vez que exemplifica o tipo de disposições que as obras podem adoptar consoante o espaço de exposição e, assim, serve como referência a futuras instalações.

*Árvore jogo/ lúdico...* integra este segundo grupo. Depois da instalação da obra para a exposição «Anos 70 – Atravessar fronteiras» foi feito um mapeamento dos principais elementos que, em conjunto com as já referidas indicações do autor acerca da relação da obra com o espaço de exposição, poderá servir como referência a futuras apresentações.



**Fig 10** Mapeamento dos principais elementos que constituem a obra e da sua distribuição espacial na exposição «Anos 70 – Atravessar fronteiras».

## Manual de instalação

O manual de instalação é outra das partes essenciais da documentação da obra. Aqui se descreve todo o processo de montagem, com o máximo de pormenor possível. Poderá ser acompanhado por esquemas, vídeos da montagem da obra, ou auxiliares mais sofisticados, como, por exemplo, modelos de animação 3D que mostram a sequência de montagem da obra, tal como foi feito para *Revolution* de Jeffrey Shaw, no âmbito do projecto *Inside Installations...* [49]. O manual de instalação deverá referir ainda aspectos de logística que sejam relevantes, por exemplo, o número de pessoas necessário para instalar a obra, ou o tempo aproximado de duração de todo o processo.

No caso de *Árvore jogo/lúdico...* o manual de instalação (ver Anexo III) analisa, sobretudo, a construção das diversas partes que constituem a peça. O vídeo da instalação da obra foi editado como manual de instalação, podendo ser utilizado como tal. Na ficha da obra, construímos uma versão escrita do manual, recorrendo a esquemas e a imagens retiradas da filmagem. Pretende-se

que, no futuro estes dois tipos de informação se integrem<sup>30</sup>, ou seja, o utilizador poderia ler, acerca da construção da enxertia por exemplo, e ver o vídeo correspondente.

Na instalação de *Árvore jogo/lúdico...* para a exposição *Anos 70 – Atravessar fronteiras*, Carneiro contou com o auxílio de três funcionários da FCG. No total, a instalação da obra durou cerca de 7 horas, tendo sido feita ao longo de dois dias. Depois de explicar aos seus “assistentes temporários” o modo como se faziam os diversos elementos da obra, Carneiro deixou-os continuar o processo, limitando-se a orientar. No fim, foi o artista quem deu um “toque final”, quer nos elementos que incluem barro (o «coração da mandala» e a enxertia) onde deixou a marca das suas mãos, quer na própria disposição das secções da árvore.

### *História da obra*

Na área da arte contemporânea e, sobretudo, no âmbito da arte da instalação, a variação não só material mas também formal da obra é um fenómeno bastante frequente. Analisar a história da instalação e as diferenças entre as diversas apresentações, será bastante útil na determinação da latitude de variação da obra. Simultaneamente, ajuda a determinar quais os aspectos mais relevantes, que se mantêm ao longo do tempo.

Note-se que, por vezes, a variabilidade das obras é tal que não permite preencher campos como a *caracterização da obra* ou o *manual de instalação* de uma forma absoluta, que se aplique a todas as suas apresentações. Nestas situações, estes dois campos deverão ser remetidos para a história da instalação, sendo repetidamente preenchidos a cada apresentação. Em vez de um manual de instalação intemporal teríamos vários manuais correspondendo às diversas versões da obra e, mais uma vez, dando uma noção dos limites da sua variabilidade.

No caso de *Árvore jogo/lúdico...* a variação dá-se, sobretudo a nível das dimensões da obra e dos materiais, não sendo um dos casos que não permite a construção de um manual de instalação. Na história da instalação são registadas as diferenças na distribuição espacial e as mudanças nos materiais usados. A nível da distribuição espacial, embora não tenhamos termo de comparação com a apresentação da obra em 1975, poderemos comparar as futuras apresentações com a de Outubro de 2009, uma vez que foi feito o mapeamento dos diversos elementos. No que diz respeito aos materiais, é assinalável a mudança a nível das «imagens espelhadas» de alumínio para aço<sup>31</sup>.

### *Dossiers digitais*

Pelas razões enunciadas, a documentação das obras efémeras de Carneiro apresenta um volume de informação bastante maior do que o necessário para obras de arte tradicionais. Esta torna-se, por outro lado, mais complexa na medida em que se encontra em diferentes formatos: texto, fotografia, desenho, vídeo, áudio, etc. Por este motivo, criámos uma parceria com o Departamento de Informática da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (DI-FCT-UNL), com o objectivo de conceber uma aplicação para a criação de *dossiers digitais*, capazes de conter, relacionar e organizar toda esta informação. Esta ferramenta começou a ser desenvolvida no âmbito de uma dissertação de mestrado, neste departamento [50].

---

<sup>30</sup> Cf. Capítulo «Dossiers digitais»

<sup>31</sup> Cf. capítulo «Caracterização da obra»

A ideia do *dossier digital* foi recentemente explorada em projectos relacionados com o património cultural (e não só), particularmente na área da arte contemporânea [51-54] e tem como objectivo principal juntar grandes quantidades de informação, em diferentes formatos, organizando-a de forma mais flexível do que é possível em formatos tradicionais de documentação. Por outro lado facilita a divulgação da informação ao público.

No âmbito da dissertação de mestrado iniciada, foi criada uma aplicação na qual a informação se organiza num grafo de conceitos, que permite uma hierarquização da mesma. Esta aplicação possibilita que os campos de documentação sejam criados pelo utilizador de acordo com as necessidades da obra em questão. Embora haja uma tendência para a uniformização da documentação no seio das instituições, consideramos que esta flexibilidade, se bem utilizada, pode ser vantajosa uma vez que a diversidade que encontramos na arte contemporânea, implica que as necessidades de documentação divirjam. Apesar de haver campos de documentação indispensáveis, parece-nos que a possibilidade de acrescentar ou retirar campos, ajustando a documentação a cada caso, é benéfica.

Como exemplo, tentámos propor uma estrutura que se adequasse à arte de instalação em geral, e que, como foi dito, poderia ser ajustada a cada caso de estudo. Esta está organizada em cinco níveis. Ao seleccionar um campo de um nível, aparecem os campos do nível seguinte que lhe estão associados. A estrutura primária é flexibilizada através da introdução de diversas ligações independentes da hierarquia principal, entre assuntos relacionados, criando-se, assim, formas alternativas de explorar a informação (ver Anexo IV).

Outra das questões exploradas foi a documentação visual. As obras efémeras de Carneiro, tal como a arte da instalação em geral, só existem quando instaladas no espaço de exposição, o que significa que, quando tal não acontece, é impossível aceder-lhes, excepto através da documentação. A documentação tradicional a duas dimensões (fotografias, vídeos...) não permite registar a experiência física do espaço, ou seja, a relação entre a obra de arte, o espaço e o corpo do espectador, que determina, em grande medida, a percepção do trabalho. Neste sentido, a representação 3D é uma ferramenta útil já que permite que as instalações sejam reconstruídas e disponibilizadas no ecrã de um modo que possibilita uma experiência mais próxima do real, do que pelo estudo das fontes bidimensionais. O uso de animações (ex: rotação no ecrã, fotografias panorâmicas, desmontagem dos objectos) permite uma visão mais completa das obras de arte. O projecto que está a ser desenvolvido no Departamento de Informática acrescenta a possibilidade de ligar a um modelo 3D da obra, outros tipos de informação, criando uma forma mais lúdica de explorar a documentação, que se adequaria muito bem a uma divulgação digital da obra (por exemplo, a nível da Internet). Utilizando o caso de *Árvore jogo/ lúdico...*, isto significa que o utilizador poderia, por exemplo, carregar sobre a enxertia do modelo 3D da obra e ouvir Alberto Carneiro a falar do seu significado, entre muitas outras possibilidades.

Muito embora as vantagens práticas da utilização dos meios informáticos, enquanto ferramenta de trabalho, sejam inegáveis, é imperativo não esquecer a limitação destes meios, no que diz respeito à sua vida útil. Recordemos o fantástico *Digital Decay* de Bruce Sterling, na conferência *Preserving the immaterial* [55]. Este escritor de ficção científica leva-nos numa viagem, pelos problemas dos meios informáticos, dos quais, no fundo, todos nos apercebemos na vida corrente, como as constantes actualizações de software, as incompatibilidades ou a obsolescência de

determinados formatos ao fim de relativamente pouco tempo. Contudo, cremos que todos estes problemas não são motivo para deixar de utilizar as ferramentas que temos ao nosso dispor, mas justificam que se mantenha uma estratégia paralela de salvaguarda da informação. Relembramos também que a obsolescência de um programa será mais rápida se este não for utilizado e não forem feitas as actualizações necessárias para prolongar o seu tempo de vida.

## Conclusão

O trabalho que aqui atinge o seu fim poderá ser lido em dois níveis. O primeiro, prende-se com uma análise mais global da “arte efémera” de Alberto Carneiro, na qual estas obras foram estudadas pelo seu conjunto, definindo-se as características que as unem entre si. Das especificidades que encontramos neste grupo, advém a necessidade de uma estratégia de preservação diferente da tradicionalmente utilizada. Tornou-se claro que a efemeridade dos materiais utilizados, na construção das obras, é propositada. Estes poderão ser substituídos, não prejudicando a sua preservação, como aliás se verificou em qualquer um dos casos. Assim, não existe uma ligação vital entre a conservação material da obra e a sua sobrevivência no futuro, ao contrário do que é defendido pela teoria tradicional da conservação. Por outro lado, a materialidade não é o único meio pelo qual a obra se manifesta, construindo-se também a partir de componentes intangíveis, que afectam directamente o seu sentido, como a relação com o espaço de exposição, a distribuição espacial dos diversos elementos ou a interacção (multi-sensorial) com o espectador. Concluiu-se que a preservação dos últimos é mais importante para a preservação da obra do que a sua conservação material. Tornou-se, também, evidente que a autenticidade surge ligada aos aspectos conceptuais e não à originalidade material. Por fim, registe-se a variação destas obras não só a nível material mas também formal, como consequência da sua adaptação a espaços de exposição distintos, o que, na ausência do autor, obriga a que se arrisque uma interpretação à luz de um conhecimento profundo da obra e dos seus aspectos conceptuais.

Como pensamos que ficou claro na nossa argumentação, não pretendemos, com este trabalho, discutir o grau de efemeridade destas obras porque, de facto, temos a noção de que, dentro do conjunto enunciado, a dificuldade de conservação material varia. Pretendemos, sim, demonstrar que uma estratégia de preservação centrada na materialidade não se justifica nem seria suficiente, uma vez que, por um lado, não existe uma relação vital entre a materialidade da obra e a sua sobrevivência no futuro e, por outro, o todo da obra vai para além da sua materialidade, englobando os referidos aspectos intangíveis.

Resta, no entanto, uma questão que é particular ao caso de *Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas* e que não fez parte da nossa investigação. Esta obra é a única do conjunto de obras efémeras de Carneiro onde existe a “marca da mão do autor”, literalmente. Embora Carneiro tenha desvalorizado essa questão, pensamos que uma instituição que adquirisse a obra talvez não lidasse bem com a perda destes elementos. A conservação material desta obra, caso assim fosse desejado não seria impossível. Embora, em entrevista, Carneiro tenha afirmado inicialmente que se uma instituição que quisesse conservar materialmente estas obras teria de as conservar de modo a que se autodestruíssem num tempo curto [21], quando perguntámos se se oporia caso uma instituição quisesse preservá-las permanentemente a sua resposta foi:

*Não, não me oponho. O que eu sei é que a existência física dessas coisas é temporária, tem um tempo limitado e conservá-las não faz sentido porque a natureza dá esses materiais todos os anos. Renova-se todos os anos, há canas todos os anos, há florestas todos os anos, há searas todos os anos, há oliveiras a crescer, há pessoas que as desenraízam e, portanto, é possível. É evidente que outras situações de outras obras minhas são diferentes, naturalmente, é necessário conservar a obra porque de contrário ela perde-se. As obras que eu trabalhei directamente a matéria, no sentido transformar a matéria na própria obra, essas sim, essas têm de ser conservadas, senão perdem-se. Nestas não [30].*

O segundo nível deste trabalho, prendeu-se com o estudo e documentação de *Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas*, tendo sido discutida a metodologia utilizada. Toda a experiência de documentação da obra foi bastante estimulante e cremos que as conclusões dela retiradas poderão ser aplicadas noutras obras que partilhem características com este caso de estudo, no fundo, a arte da instalação em geral. Foi possível confirmar a utilidade dos novos campos de documentação apresentados, assim como a necessidade de uma documentação que vá para além da palavra, uma vez que existem muitos aspectos das obras que dificilmente se transmitem por este meio. Esta dificuldade foi especialmente sentida ao tentar traduzir, textualmente, no corpo do trabalho, certos aspectos da obra, particularmente detalhes mais técnicos da sua construção.

Como afirma Harald Krämer:

*The existing text and image database management systems are most unfit for contemporary art works. Structured for the documentation of traditional works of art, they are mainly descriptive and their strong point is the iconographic accessibility, but faced with the danger of universality and richness of artistic expressions verbal descriptions rich their limits [57].*

Por este motivo, defendemos a necessidade de criação de um sistema de documentação mais específico para este tipo de obras que permita a integração de outros ficheiros multimédia, não só a fotografia, mas também som, vídeo, e simulações 3D. Um primeiro passo neste sentido foi dado com a colaboração feita com o Departamento de Informática da FCT-UNL. Infelizmente, a aplicação não está acabada no momento em que escrevemos esta conclusão, pelo que não conseguimos avaliar justamente o seu resultado final, embora pareça promissor.

Gostaríamos ainda de salientar a importância que teve a colaboração com Alberto Carneiro, ao longo do processo, não só através das entrevistas mas também no acompanhamento da instalação da obra, confirmando-se, mais uma vez, que o artista é uma fonte preciosa de informação que se deverá aproveitar sempre que possível.

Para finalizar, realçamos que as obras constituídas por diversas partes e onde os componentes intangíveis têm um papel importante (no fundo, a arte da instalação) só existem quando instaladas no espaço. A sua documentação é uma necessidade urgente que deve começar com a peça ainda em exposição e em colaboração com o artista. Ao não o fazer, arriscamos a perda de dados importantes e, com eles, a possibilidade de a legar ao futuro.

## Referências Bibliográficas

- [1] Laurenson, P., 'Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations', *Inside Installations: Preservation and Presentation of Installation Art*, Maastricht: 11 May 2006, [www.inside-installations.org](http://www.inside-installations.org) (consultado a 2 de Novembro de 2008)
- [2] Pradel, J., *A arte contemporânea*, Edições 70, Lisboa (2002)
- [3] Macedo, R., *Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro, Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70*, tese de doutoramento em Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, (2008)
- [4] AA.VV., *From Marble to Chocolate: The Conservation of Modern Sculpture* (Coord. Heuman, Jackie), Tate Gallery 18-20 Setembro 1995, Archetype, Londres (1995).
- [5] AA.VV., *Modern Art: Who Cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of contemporary art* (Coord. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé), The Foundation for the Conservation of Modern Art / The Netherlands Institute for Cultural Heritage, Beeldrecht Amstelveen, (1999).
- [6] AA.VV., *Mortality - Immortality: The Legacy of 20th Century Art* (Coord. Miguel Angel Corzo), The Getty Conservation Institute, Los Angeles (1999).
- [7] Almeida, B. P., *Alberto Carneiro – Lição de coisas*, Campo das Letras, Porto (2007).
- [8] Almeida, B. P., 'Idade de Homem', in *Alberto Carneiro*, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação de Serralves, Lisboa/ Porto (1991).
- [9] Almeida, B.P., 'Alberto Carneiro: a evidência da natureza na construção da relação humana com o mundo', in *Alberto Carneiro*, Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, (2001).
- [10] Carlos, I., *Alberto Carneiro – a escultura é um pensamento, Caminhos da arte portuguesa no século XX* (dir. Bernardo Pinto de Almeida e Armando Alves), nº24, Caminho, Lisboa (2007).
- [11] Francês, F. 'Territórios do Pensamento' in *Alberto Carneiro: Meu corpo vegetal*, Galeria Fernando Santos, Porto (2003).
- [12] Matos, L. *Escultura em Portugal no século XX, 1910-1969*, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, Lisboa (2007)
- [13] Maderuelo, J., 'Alberto Carneiro: Sobre la naturaleza y el agua' in *Alberto Carneiro – Sobre los Árboles y el agua*, Diputación de Huesca, Huesca (1999).
- [14] Olmo, S. B., 'Alberto Carneiro, A Natureza como Vivência', in *Alberto Carneiro*, Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela (2001).
- [15] Pérez, M. H., 'Possível impossível: Olhar o dentro e fora na obra de Alberto Carneiro' in *Alberto Carneiro Caminhos do Corpo sobre a Terra, 1965-2004*, Centro Cultural de Cascais, Cascais (2005).
- [16] Pernes, F. 'Alberto Carneiro: Escultura-Cultura' in *Alberto Carneiro*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporânea, (2001).
- [17] Rosendo, C., *Alberto Carneiro, Os Primeiros anos (1963-1975)*, Edições Colibri, IHA – Estudos de Arte Contemporânea Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa (2007).
- [18] Silva, R. H., 'Alberto Carneiro: Os corpos da escultura', in *Alberto Carneiro*, Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela (2001).
- [19] Saraiva, T., 'Alberto Carneiro. De artesão a artista. De artista a "operador estético"', *Idearte – Revista de Teorias e Ciências da Arte* 3 (2005), 73-85.
- [20] Sousa, E., 'A arte ecológica e a reserva lírica de Alberto Carneiro', *Colóquio Artes*, (Fevereiro 1974).
- [21] Carneiro, A., Cristina Oliveira, entrevista presencial (27 de Novembro de 2008)
- [22] Macedo, R. 'Alberto Carneiro: Transformação do Sentir, Renovação do Existir', *Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro, Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70*, tese de doutoramento em Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, (2008) 221-267
- [23] Carneiro, A., intervenção na mesa redonda da conferência *A arte efémera e a Conservação. O paradigma da arte contemporânea e dos bens etnográficos*, 6 e 7 de Novembro 2008, Lisboa
- [24] Grenier, C., 'La sculpture revendiquée' in *Britannica. Trente ans de sculpture*, s.l.: Association des conservateurs de Haute-Normandie, Centre regional d'art contemporain Midi-Pyrénées, La Différance, (1988)
- [25] Szeman, .H., *With by through because towards despite: catalogue of all exhibitions, 1957-2005*, Edition Voldemeer wien: Springer, Zürich (2007)
- [26] Müller, H., *Harald Szeeman. Exhibition maker*, Hatje cantz Verlag, Ostfildern Ruit (2005)
- [27] Carneiro, A., *O Caderno Preto*, ed. do autor, Porto (1968-71)
- [28] Carneiro, A., 'Das notas para um diário' in *O Caderno Preto*, ed. Do autor, Porto (1968-71)

- [29] Carneiro, A., 'Notas para um manifesto de uma arte ecológica', *Revista de Artes Plásticas* 1 (1973) 6
- [30] Carneiro, A., Cristina Oliveira, entrevista presencial (10 de Março de 2009)
- [31] Brandi, C., *Teoria do Restauro*, Edições Orion, Lisboa (2006).
- [32] Laurenson, P., 'Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations', *Tate papers - Tate's online research journal*, 6 (2006), <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers> (consultado a 20 de Abril de 2009)
- [33] XXXVII exposição *Bienal Internacional de Arte*, Veneza 1976: SEC, Lisboa (1976)
- [34] Carneiro, A., *Alberto Carneiro*, Galeria Quadrum, Lisboa (1975).
- [35] Weyer, C., Heydenrich, G., 'From Questionnaires to a Checklist for Dialogues' in *Modern Art: Who Cares?* (dir. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé), The Foundation for the Conservation of Modern Art e Netherlands Institut, e for Cultural Heritage, Amsterdão (1999)
- [36] 'Concept Scenario Artists' Interviews', [www.incca.org](http://www.incca.org) (consultado a 30 de Setembro de 2009)
- [37] Huys, F., 'A Methodology for the Communication with Artists', [www.incca.org](http://www.incca.org) (consultado a 30 de Setembro de 2008)
- [38] 'Guide to good practice: Artists' interviews', [www.incca.org](http://www.incca.org) (consultado a 30 de Setembro de 2009)
- [39] Ávila, M. J., 'A conservação da arte contemporânea: um novo desafio para os museus', *@pha: Boletim da Associação Portuguesa de Historiadores de Arte*, 5 (2007) .
- [40] <http://www.variablemedia.net/> (consultado a 3 de Janeiro de 2009)
- [41] <http://inside-installations.org/> (consultado a 14 de Janeiro de 2009)
- [42] Mechelen, M., 'Experience and conceptualisation of Installation Art', [http://www.inside-installations.org/project/detail.php?r\\_id=222&ct=maastricht](http://www.inside-installations.org/project/detail.php?r_id=222&ct=maastricht) (consultado a 18 de Novembro de 2008).
- [43] Bishop, C., *Installation Art, A Critical History*, Tate Publishing, London (2005).
- [44] Oliveira, N., Oxley, N., Petry, M., *Installation art*, Thames and Hudson, London (1994).
- [45] Reiss, J., *From margin to center. The spaces of installation art*, MIT Press, Cambridge/London (2001).
- [46] Suderberg, E., *Space, site, intervention: situating installation art*. University of Minnesota Press, Minneapolis (2000).
- [47] Weyer, C., 'Restoration Theory applied to installation art', [http://www.inside-installations.org/OCMT/mydocs/WEYER\\_RestorationTheoryAppliedtoInstallationArt.pdf](http://www.inside-installations.org/OCMT/mydocs/WEYER_RestorationTheoryAppliedtoInstallationArt.pdf), (consultado a 18 de Novembro de 2008)
- [48] Carneiro, A. in 'A obra é a razão do outro' entrevista por Isabel Carlos, *Expresso supl. «A Revista»* (2 Fev. 1991) 33-35 (repblicado em CARNEIRO, Alberto, *Das notas para um diário e outros textos: antologia*, (comp. Catarina Rosendo), Assírio & Alvim, Lisboa (2007) 195-202)
- [49] <http://inside-installations.org/OCMT/mydocs/Revolution3D.mov> (consultado a 12 de Novembro de 2008)
- [50] Noguês, R., *ArtDoc 3D – Representação Digital de Instalações Artísticas*, dissertação de mestrado, Departamento de Informática, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa (em progresso)
- [51] Eliëns, A., van Riel, C., Wang, Y., 'Navigating media-rich information spaces using concept graphs - the *abramovic* dossier', <http://www.win.tue.nl/~ywang/publications/paper-navigate.pdf> (consultado a 1 de Fevereiro de 2009)
- [52] Eliëns, A., van Riel, C., Wang, Y., 'Exploration and guidance in media-rich information spaces: the implementation and realization of guided tours in digital dossiers', <http://www.win.tue.nl/~ywang/publications/paper-tours.pdf>, (consultado a 3 de Fevereiro de 2009)
- [53] Eliëns, A., van Riel, C., Wang, Y., Eliëns, '3D Digital Dossiers – a new way of presenting cultural heritage on the Web', <http://www.win.tue.nl/~ywang/publications/dossier-Web3D.pdf>, (consultado a 3 de Fevereiro de 2009)
- [54] Riel, C., Wang Y., Zon, O., Verweij, T, Eliëns A., 'Presentation and navigation of contemporary art in 3D digital dossiers A case study', [http://www.few.vu.nl/~dossier05/documentation/paper/paper\\_abramovic.pdf](http://www.few.vu.nl/~dossier05/documentation/paper/paper_abramovic.pdf), (consultado a 3 de Fevereiro de 2009)
- [55] Sterling, B., 'Digital Decay', in *Preserving the Immaterial. A conference on Variable Media*, 30 March 2001, [www.variablemedia.net/e/preserving/html/var\\_pre\\_sterling.html](http://www.variablemedia.net/e/preserving/html/var_pre_sterling.html), (consultado a 1 de Abril de 2009)
- [56] Grün, M., 'Measurement of Installation Art. Methods and experience gained at Pinakothek der Moderne', [http://inside-installations.org/OCMT/mydocs/Measurement\\_at\\_Pinakothek\\_der\\_Moderne.pdf](http://inside-installations.org/OCMT/mydocs/Measurement_at_Pinakothek_der_Moderne.pdf) , consultado a 22 de Janeiro de 2009
- [57] Krämer, H., 'The survival of the fittest- notes on the documentation of contemporary art', *Inside Installations: Preservation and presentation of Installation Art*, 1 de Dezembro de 2005, [www.inside-installations.org](http://www.inside-installations.org)

# Anexos



# ANEXO I

---

Entrevistas  
presenciais a  
Alberto Carneiro

---

**Cristina Oliveira – Como nasce a obra *Árvore/ jogo lúdico em 7 imagens espelhadas*?**

**Alberto Carneiro** – Ela faz parte de um conjunto de obras e explica-se pelas obras que foram realizadas em conjugação no tempo e, acima de tudo, por todos os pressupostos que estão na base daquilo que é o plano conceptual que estas implicam... porque eu tenho isso muito claro, a obra só persiste pelo alargamento do campo-conceito, é aí que ela se realiza, que se transforma, que gera outras significações. Apesar de tudo, não chega apenas ter sentimentos relativamente à obra, é preciso ter pensamentos relativamente a ela. No limite ou no fim, o conceito é sempre mais importante. O sentimento é fundamental como construção, como relação, muitas vezes como equilíbrio, mas do sentimento passa-se à consciência porque sem consciência não se pode articular a coisa e não se pode avançar...! Interessa-me o espectador que vai às minhas exposições e que se sente bem, que se identifica...mas interessa-me mais aquele que, para além disto, ainda faz a sua reflexão sobre a coisa. Porque é assim que a obra vai ser construída no tempo e é assim que ela vai permanecer... senão esgota-se!

*Árvore jogo/lúdico...* nasce em torno de uma relação mais longínqua, mais arquetípica, do homem relativamente à arte: quanto mais pura fosse a matéria, mais efectivo ou mais profundo era o toque ou o chamamento ou a motivação para que se estabelecesse uma certa relação de valores e considerações por parte do espectador relativamente à coisa. O que me interessou foi o uso de materiais directos, em "bruto". Sempre num sentido antropológico, de uma consideração minha e de uma consciência minha sobre as valências antropológicas das coisas. É fácil de detectar isso, por exemplo, em *Campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo*. Todos os meus trabalhos nascem, um pouco, de um processo em que, não sabendo muito bem ainda do que se trata, procuro mediação, procuro a matéria que faça a mediação daquilo que eu sinto – porque ao sentir estou a pensar. É a naturalidade do ser humano, que sente antes de pensar, e assim constrói o seu esquema corporal.

Um dia passei, não muito longe daqui, num sítio onde tinham abatido muitas árvores – não tinham cortado, mas tinham desenraizado – um conjunto de oliveiras. A *Árvore jogo/ lúdico...* nasce nesse momento em que escolho uma dessas oliveiras. Eu analisei várias oliveiras que estavam desenraizadas, escolhi uma, e o trabalho começou aí, por seccionar a oliveira em fragmentos que têm entre eles uma relação numérica de valores que eu depois vou reutilizar mais tarde na minha instalação na Alfândega do Porto, em 1992, com uma situação espacial e com pressupostos diferentes... Como sempre acontece com muitos dos meus trabalhos, este também tem uma estruturação espacial de organização interna muito marcada pela geometria, embora isso raramente seja lido, porque é uma questão que é minha, que diz respeito à concepção.

E depois precisava de uma situação em que o espaço se expandisse e que aquilo que era real se tornasse virtual e fui à procura de superfícies reflectoras – aqui não me interessava muito um espelho cru, interessava-me uma imagem difusa, e encontrei aquelas placas de alumínio com as medidas de 2 X 1 m. Há uma série de relações proporcionais entre todos aqueles elementos que enquadram o espaço da obra e a projectam para fora. As placas, dado que ao pousarem no chão fazem uma curvatura, como qualquer espelho curvo, provocam uma reflexão côncava ou convexa:

imagens em transformação, em metamorfose. O conceito da metamorfose é recorrente no meu trabalho. Aliás, não há criação sem metamorfose e esta é assumida por mim sempre como um conceito fundamental.

Há também uma série de reconversões no trabalho que têm a ver com o processo de mutação da árvore pela enxertia e é esse elemento que eu vou colocar na própria obra, representado pelo barro colocado no corte do tronco da oliveira. É todo este jogo de relações que faz o conteúdo da obra. E, por outro lado, há uma desmaterialização quer através do modo como eu vou fraccionar a árvore, pensando na estrutura da própria árvore, no seu crescimento, quer nas correspondentes reflexões nas superfícies espelhadas no sentido de desconstruir a coisa, reafirmando aquilo que eu disse nas “Notas para um manifesto de uma arte ecológica”: “Eu não digo que uma árvore é uma obra de arte, o que eu digo é que posso tomá-la e transformá-la em obra de arte”, num sentido em que a arte não se confunda com a natureza. Podendo utilizar a natureza na sua múltipla riqueza e condições de significação não a poderei imitar – essa foi sempre a falácia dos naturalistas – posso tomá-la e transformá-la noutra coisa. A arte não é mais do que uma realidade artifício do homem, isto é, uma sua segunda natureza. E também não nos podemos esquecer que quando falamos destas coisas é o Homem, somos nós, como veículos, como artífices desta coisa que damos sentido a tudo.

Existe uma história interessante acerca de Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas. Quando eu instalei a obra na Galeria Quadrum (aliás, fazia parte de uma exposição em que estiveram várias obras como os Sete rituais estéticos sobre um feixe de vimes na paisagem e A operação estética em Caldas de Aregos), eu estava a montar a obra e a colocar o barro para simular a enxertia e a senhora da limpeza da galeria andou ali às voltas e a certa altura disse: “Ah...! Senhor Alberto, está a fazer uma enxertia não está?”; “Não estou a fazer uma enxertia mas estou a fazer uma coisa que é similar a uma enxertia”, e ela disse: “O meu pai também fazia... sou da Beira...” e depois lá me disse que era do meio rural e portanto tinha uma experiência daquela coisa, e ficou encantada, ficou seduzida pela obra. E curiosamente, depois, na versão da Dulce d’Agro (que era a directora da galeria), quando os visitantes chegavam, ela era a primeira a explicar o processo da enxertia... foi uma eficaz cicerone da obra.

**CO – Como foi desenvolvida a ideia? Foram feitos desenhos ou esquemas, antes da sua materialização...?**

**AC** – Não, foi feito o desenho-projecto que existe e está publicado, que em parte é prévio à obra. É uma folha A4, como todos os projectos das minhas obras da época...

O projecto é um princípio de orientação. Naturalmente, a reposição que eu vou fazer agora para a exposição na Gulbenkian sobre os anos 70 terá algumas diferenças. A primeira diferença será aquela ditada pelo espaço onde a obra é mostrada. Eu sou fiel ao princípio de articulação espacial e considero que o mais importante não é a forma mas a relação entre as coisas. Há sempre alterações, mas mais uma vez o conceito é aquele primeiro, sem desvios. Há depois outros dados que podem levar a considerações diferentes, mas, na essência, o projecto mantém-se para responder a um conceito determinado, a um conjunto de ideias, ou de processos, ou de relações.

**CO – Como é que o título se relaciona com o sentido da obra?**

**AC** - A arte é isso, é um jogo lúdico e é sempre espelhada em imagens, não é verdade? A obra de arte é sempre um espelho. Quem está diante dela está a ver-se e a vê-la e a suscitar questões.

**CO – Quais foram os critérios que usou na escolha da árvore?**

**AC** -Encontrei uma série de árvores desenraizadas, e escolhi uma entre outras. Naturalmente também entrou aí uma componente estética, ninguém escapa a isso.

**CO – Era importante que fosse uma oliveira, ou escolheu esta árvore devido ao episódio em que encontrou um campo de oliveiras desenraizadas?**

**AC** -Era importante ser uma oliveira. Mais uma vez, as coisas não são inócuas, nem são ocasionais nesse sentido estrito. Era a oliveira porque a oliveira tem uma grande carga simbólica, sob todos os aspectos. Como o feixe de vimes, que tem uma carga antropológica, se quisermos dar este sentido. Podemos pensar na oliveira sob vários aspectos ao longo da história humana particularmente no que diz respeito às culturas mediterrânicas do sul da Europa e do Norte de África e do Médio Oriente. A oliveira tem um papel fundamental na cultura sob todos os aspectos, não só na produção de azeite e dos derivados, da própria azeitona, mas também depois na função que ela representa, como ramo da paz, por exemplo.

**CO – Então, no caso desta obra, não consideraria fazer com outro tipo de árvore?**

**AC** – Não, terá de ser mesmo uma oliveira. E para realizar a próxima obra estou neste momento com um problema, que é encontrar a árvore, porque não posso matar nenhuma árvore. Tenho que encontrar uma árvore que alguém tenha desenraizado, retirado do seu habitat, porque não faz parte dos meus princípios sacrificar uma árvore para realizar a minha obra.

**CO – Todos os elementos pertencem à mesma árvore?**

**AC** – Sim, todos os elementos pertencem à mesma árvore.

**CO – Em que tamanhos é que foram cortados os elementos? Havia um tamanho preciso?**

**AC** – Está no projecto...é fácil de ver, lê e está lá tudo.

**CO – Os galhos são cortados em tamanhos semelhantes ou é aleatório?**

**AC** – Não, são semelhantes. Como eu lhe disse inicialmente, há uma geometria. Simplesmente ela nunca aparece explicita para fora... tem um sentido para mim na organização espacial e na organização interna da própria obra, mas não tem que sair para o espectador, nem tem que ser explicitada...

**CO – Teve algum cuidado especial na apresentação dos bocados de árvore? Por exemplo remover os líquenes, os musgos..?**

**AC** -Não. É bom dizer esta coisa, o princípio é o seguinte: quando me vêm perguntar: “É preciso conservar as canas do *Canavia?*”, eu respondo, “Não, quando as canas estiverem a apodrecer cortam-se outras”. A natureza produz canas todos os anos aos milhões. A *Floresta...* ardeu no incêndio da Galeria de Belém, em 1981. Quando fiz a minha retrospectiva na Gulbenkian foi possível repor a *Floresta...* sem a mínima falha. Mande cortar os elementos com as medidas certas, estava tudo no projecto. Isto é, a obra em processo, mais uma vez... A arte contemporânea permitiu-nos, de facto, a consciência relativamente a uma quantidade de preconceitos que a própria arte foi estabelecendo ao longo dos séculos. Porque se foi criando o mito da perfeição, digamos, da forma enquanto absoluto da realização, quando isso pode ser uma falácia. Não tinha de ter a preocupação de tirar os líquenes, a não ser para revelar a árvore.

**CO – Relativamente à enxertia, poderia explicar-me um bocadinho melhor estes elementos que unem uma parte à outra na enxertia?**

**AC** – Isso são elementos da própria árvore. Era necessário manter o intervalo e fixar isto de maneira a que depois o barro não se desprendesse; isto é simulado, numa enxertia real não se passa assim...

Na enxertia real de abrunho põe-se apenas o barro à volta dum ramo que depois ganha raízes, tira-se o ramo para se colocar na terra a seguir. A enxertia de garfo é uma enxertia diferente. Aqui foram usados elementos simbólicos para recriar a coisa como obra de arte.

**CO – E basta uma pessoa para fazer a enxertia?**

**AC** – Sim.

**CO – Essas duas partes que são unidas pela enxertia têm algum tamanho especial? No total?**

**AC** – Não...é variável, depende da forma e do tamanho da árvore escolhida.

**CO – As placas metálicas espelhadas são de alumínio?**

**AC** – Aqui são mesmo de alumínio. E é uma medida standartizada, são placas de 2mx1m.

**CO – Mandou-as fazer?**

**AC** – Não, estão disponíveis nas lojas de metais.

**CO – E quem fez os furos?**

**AC** – Foi tudo feito por mim, não mandei fazer nada fora, na medida do possível faço sempre tudo. Não delego a ninguém a realização das coisas da minha obra.

**CO – Fez os furos com alguma distância em particular entre eles?**

**AC** – Os furos têm espaços regulares. Não sei agora, mas devem ser para aí de 10 em 10 cm. Era necessário segurar as placas, e a opção pelo alumínio – podia ter sido aço – é porque é muito leve e como tinha que pendurar com essa leveza, o alumínio favorece... Eu encontro e escolho os materiais em função daquilo que pretendo como processo de realização e comunicação dos conceitos

**CO – As argolinhas são feitas de quê?**

**AC** – As argolinhas são feitas de corda de sisal. E as atações nas canas são com ráfia. Na medida do possível eu uso sempre elementos naturais, ou então materiais fabricados com elementos naturais. Espero encontrar ainda a corda de sisal para fazer a coisa, pois recuso a substituição por produtos de plástico. Espero que sim, senão terei que utilizar metal que é também fabricado com matéria natural.

**CO – Foi feito algum tratamento especial às placas de alumínio?**

**AC** – Não. Não foi dado tratamento nenhum...As placas de alumínio também se substituem! Aliás ainda em 2001, na minha retrospectiva em Santiago de Compostela, mostrei *O Laranjal – natureza envolvente*, que é uma obra anterior a essa, de 69, e que é constituída também por quatro placas de alumínio que definem um cubo. Nesta obra, todos os elementos são novos para a sua reposição, exceptuando a gravação da terra que conta a história da laranjeira. A laranjeira é uma laranjeira viva escolhida num horto ou em qualquer sítio onde ela exista, passa pela exposição e depois transita para a terra onde vai continuar a viver – eu mesmo tenho aqui no meu jardim dois citrinos que saíram de trabalhos meus, das minhas retrospectivas na Gulbenkian e em Serralves, em 91. Estas obras na sua revelação material são efémeras. Não vale a pena estar a pensar na conservação dos materiais. É sempre possível recorrer à natureza por um lado ou à manufactura por

outro, para repor os materiais. É muito mais simples, dado que existe um projecto através do qual é possível reconstruir a obra.

**CO – *Árvore jogo/ lúdico...* é um penetrável?**

**AC** – Esta obra é um penetrável, é uma das minhas obras penetráveis, como *O Canavial...*, a *Floresta...*, a *Seara...*, em que o espectador entra dentro da obra e a partir do momento em que entra, torna-se também parte dela. Esse é um dos princípios que eu coloco nas coisas que vou fazendo nessa altura. Diríamos que é um “campo expandido” para dentro, usando o conceito da Rosalind Krauss.

**CO – Que tipo de interacções são “permitidas” entre o espectador e a obra?**

**AC** – O espectador, a partir do projecto, pode realizar a obra. O projecto existe para que quem quer que seja possa realizar a obra, embora ao realizá-la ponha alguma coisa de si ... provavelmente transcendendo o próprio autor. Dentro da obra, a manipulação não é nenhuma ou quase nenhuma, na medida em que as pessoas não são convidadas a actuar sobre as coisas, não há uma interacção directa de manipulação dos elementos internos da obra relativamente à presença do espectador.

**CO – Mas poderia tocar na obra?**

**AC** – Ah sim, sim, as minhas coisas sempre são para tocar...porque a escultura é para ser tocada, o apelo é esse. A pintura não, a pintura como imagem é sempre virtual, a escultura é real, anda-se à volta...é absurdo que não se possa tocar.

**CO – A instalação só pode ser feita no interior?**

**AC** – É uma instalação de interior.

**CO – Porquê?**

**AC** – Porque foi pensada para um espaço inscrito, um espaço com um tecto, enfim... está pensada assim. Se fosse pensada para o exterior não teria essa configuração, teria outra, não sei qual mas teria outra. O mesmo conceito poderia ser colocado no exterior mas era impensável fazer essa obra no exterior como seria impensável, por exemplo, fazer a minha instalação da Alfândega do Porto também fora, no exterior, porque só faz sentido esta coisa de trazer para dentro um determinado elemento natural, que é do exterior, de reorganizá-lo de certo modo, colocá-lo num certo plano, jogar com os dados simbólicos da história ou da cultura, ou da antropologia, criando uma situação de relação expectante. A *Floresta...* só faz sentido no interior e já foi desvirtuada várias vezes! A Gulbenkian já a desvirtuou várias vezes no modo como a tem exposto. A penúltima vez esteve exposta como se fosse um objecto encostado, quando é um penetrável. Ela foi realizada para um espaço concreto, a Galeria Buchholz – descia-se a escada e penetrava-se directamente na *Floresta...*, a pessoa que entrava estava dentro dela, não tinha escapatória. Esse entrar é fundamental, faz parte do conceito da obra. Para vocês agora isto já é uma coisa adquirida porque a história já está feita sobre estas coisas, mas na época, em 1971, isto era radical. Por isso é que há sempre uma atenção que se tem de ter sobre estas coisas, porque há sempre o risco de se tender para o estereótipo, é preciso estar atento a esse resvalar para o academismo, a essa falácia possível.

**CO – De que maneira é que a obra se adapta ao espaço? Por exemplo, na Floresta o espaço entre os troncos variava consoante o espaço...**

**AC** – Sim, varia, como no *Canavial* é a mesma coisa... a Floresta tem um número constante de elementos mas o Canavial pode ter milhares, mais ou menos, adapta-se de uma maneira natural e

orgânica ao próprio espaço com uma geometria que é intuitiva. A *Floresta* tem uma série de medidas que estão todas relacionadas, há ali uma geometria que determina a sua organização. A *Árvore jogo/lúdico...* pode abrir-se ou fechar-se consoante o espaço que lhe é dado.

**C – E o número de elementos também é variável?**

**AC** – Depende da árvore, se é uma árvore com uma dimensão maior ou menor, naturalmente há mais material ou menos material.

**C – Quais são as características que se devem procurar na relação da obra com o espaço? Por exemplo, ocupar o espaço todo...**

**AC** – Depende, ... Quando montei a obra na Quadrum (e foi a única vez que a montei), aquelas superfícies côncavas e convexas, para um lado e para o outro, multiplicavam o espaço e criavam uma espécie de fluidez espacial. A obra foi pensada neste sentido. Nessa exposição, coexistia com outras obras no espaço amplo da Quadrum, relativamente ingrato pelo modo como se abria para o exterior...

Na exposição na Gulbenkian haverá uma adaptação ao espaço e poderá coexistir com outras obras. Terei de falar com a Raquel Henriques da Silva (que é ela que é responsável pela exposição) sobre o modo como a peça se vai organizar em função do que estiver à volta. Mas pode coexistir perfeitamente com outras obras à volta, na medida em que as superfícies espelhadas chamam para dentro o que está fora e deitam para fora o que está dentro. Este lado é importante, esta coisa de sair e entrar. Quando digo entrar não é só andando é também esta indeterminação que, a dada altura, pode existir entre o que parece estar dentro e o que parece estar fora, fica ali uma zona indistinta, fluida, de passagem. Aliás, na percepção estética é sempre isso que acontece no primeiro momento, e depois no segundo ainda um bocadinho, no terceiro já menos e assim sucessivamente...

**CO – Existe alguma distância específica entre as placas de alumínio e os elementos de madeira?**

**AC** – Está tudo no projecto. Aliás este esquema foi pensado como situação ideal, há-de ter aí as medidas todas. Já não olho para isto com atenção há uns tempos, mas penso que deve ter um espaço mínimo de 10 metros. Deixe ver se isto está modelado em termos de metros ou não. Creio que não, há apenas um rectângulo que é um pouco o rectângulo de ouro.

**CO – Não há então uma medida?**

**AC** – Não. Há uma relação que aqui está estabelecida mas que depois pode abrir ou fechar um pouco mais.

**CO – o espaço de exposição deve ter algumas características específicas?**

**AC** – Não, é o espaço dado. Ou então cria-se um invólucro para a coisa. Eu tenho algumas obras em que é necessário criar um invólucro, por exemplo na obra *Entre dois Oásis* havia uma construção/invólucro. O dentro e o fora eram construídos como um percurso. Neste caso não, é uma questão de organização em função do espaço que é dado. Muitos artistas aspiram pelo espaço ideal, “A obra saiu mal porque o espaço era péssimo”, o que não é verdadeiro, porque se a obra for boa, o espaço por muito mau que seja, torna-se bom. Não, essa questão não foi pensada nem tem relevância nenhuma.

**CO – E relativamente à luz?**

**AC** – A luz também não... É evidente que não pode estar às escuras, o negro de breu não pode ser. É a luz que há, tal como o espaço é o que há.

**CO – Mas, por exemplo, directamente para a obra?**

**AC –** Não. Eu desde há muitos anos, creio que desde sempre, recuso que as minhas obras sejam iluminadas directamente. Por uma razão simples, uma luz manipulada altera a forma, altera a obra, altera as relações, desvirtua.

**CO – O que é que aconteceu aos materiais que constituíram a versão da primeira obra?**

**AC –** Naturalmente voltaram à natureza, transformaram-se em energia pela decomposição, ou combustão, ou por outro processo qualquer, porque viajaram para Veneza e não foi possível mostrar a obra por falta de espaço, regressaram e não era necessário conservá-los, porque quando precisasse de repor a obra recorreria à natureza e à loja de metais. Havia ainda o problema do espaço para guardar as coisas. Como eu precisava do espaço, naturalmente, devo ter queimado ou deitado ao lixo. Transformaram-se outra vez em matéria orgânica, que é a sua origem. É necessário, relativamente a esta questão, acentuar que o âmbito da arte contemporânea comporta esta transitoriedade. Mais uma vez, o importante não é a forma nem a verosimilhança que as coisas possam ter de imediato como forma, é aquilo que elas sugerem, aquilo que elas suscitam no espectador como conceito. Para além de todos os sentimentos ... (risos)

**CO – Na conferência *A arte efémera e a Conservação. O paradigma da arte contemporânea e dos bens etnográficos*, Lisboa (6 e 7 de Novembro 2008), na qual participou na mesa redonda, afirmou “Será que se pode salvar tudo ou é melhor documentar e viver com a documentação?” O que entende por documentação?**

**AC –** O projecto é um documento, as fotografias são outro. É evidente que não é a mesma coisa viver a obra através da fotografia do que vivê-la na realidade. Não faço essa confusão. Mas o que eu quero dizer com isso é que, mais uma vez é bom dizer, o conceito transita aí e para um espectador apetrechado, isto é, para um espectador preparado, isso funciona.

**CO – Consegue perceber o conceito...**

**AC –** Consegue... e se ele tiver imaginação isso funciona como uma realização autêntica. Porque isto tem muito a ver também com um processo ao qual, a partir de um dado momento e durante muito tempo, eu estive ligado, de busca da desmaterialização do objecto artístico enquanto realidade física. E que foi muito importante, foi altamente produtivo, não só relativamente à minha obra mas relativamente à arte contemporânea.

Eu não vejo maneira de se salvar uma grande parte das obras plásticas que se fazem hoje, a não ser através do documento.

O Centro Galego de Arte Contemporânea, no fim da minha exposição, entre outras coisas, adquiriu *O Laranjal*. E eu perguntei-lhes o que é que eles estavam a adquirir, do ponto de vista físico. Porque a única coisa com que eles ficaram, que se pode conservar, é a gravação num CD do que a terra diz sobre a laranjeira. Porque não há mais nada, fisicamente. Há o projecto, que são duas folhas, e com ele é fácil repor a obra todas as vezes que for necessário. Era impossível conservar a laranjeira viva porque o local não tinha condições, não valia a pena guardar as chapas metálicas porque as chapas metálicas são standartizadas – constituem um cubo de 2x2x2m – duas chapas de cada lado. De um lado está desenhada a sombra da própria laranjeira, do outro o seu recorte. As chapas que foram usadas para aquela situação não funcionariam noutra, porque têm que ser sempre desenhadas e recortadas em função da laranjeira que for utilizada em cada reposição. A terra é terra, as laranjas são laranjas que se repõem periodicamente. Não vale a pena estar a pensar em



conservação. A única coisa que se tem de cuidar quanto à conservação, é não deixar estragar a gravação ou fazer cópias de maneira que ela esteja garantida para que seja reproduzida quando for necessário. Compraram a obra – ou pagaram os direitos de autor, porque é isso que se paga, não é a obra em si, são os direitos de autor. E fica-se com a responsabilidade da obra.

Eu fico perplexo, zangado até, como fiquei ainda há bem pouco tempo, por causa de duas obras minhas que, quando as pedi para uma exposição, fui confrontado com o seu estado de quase degradação física. Aí sim, havia falhas de conservação. Tinha a ver com o estado das fotografias de duas obras. Descuidos lamentáveis. Como deve saber, eu usei muito a fotografia no meu trabalho nos fins de 60, 70 e princípios de 80 e menos nos últimos vinte anos. Eu não sou fotógrafo, nunca me interessei pela fotografia como meio em si, usei-a como uso a madeira, como uso a pedra, como uso o bronze, como uso qualquer outro material, é um veículo através do qual eu faço a minha comunicação, construo a obra para a comunicar. Sempre guardei os negativos e, quando se estraga a fotografia, manda-se reproduzir. Não é a qualidade da fotografia em si, nem é por estar mais escura ou mais clara que é importante, porque não é isso que está em jogo. Portanto, os negativos existem, melhor é conservá-los e, se a fotografia se estragar, reproduz-se a fotografia e temos assim o processo contínuo garantido. Tudo isto depende naturalmente do artista e das exigências que o artista faz relativamente à sua obra. Não faz sentido eu repor este trabalho e dizer: “agora vão guardar esta oliveira *per secula seclorum*”, sei que é impossível (risos). A natureza dá! Dá uma oliveira um bocadinho mais gorda, um bocadinho mais magra, um bocadinho mais alta, um bocadinho mais baixa, mas dá. Como conceito é sempre uma oliveira. Todas as vezes que seja necessário recorre-se à natureza...

**CO – Quais é que são os aspectos que se podem apreciar na obra materialmente concretizada e que não poderíamos apreciar na documentação?**

**AC –** A espacialidade da obra. Essa é incontornável. É fundamental, eu não digo que é a mesma coisa. Porque relativamente ao conceito, podemos lê-lo completamente no projecto. Relativamente à vivência profunda não. Sensibilidade é sensibilidade, nós precisamos de tocar nas coisas... Eu sei perfeitamente como vivo e como estou aqui com as minhas coisas para saber que isso é impossível. É essa a diferença...e é abismal claro.

**CO – O que o levou a decidir rematerializar esta obra?**

**AC –** Foi a Raquel Henriques da Silva que me telefonou a dizer que tinha descoberto a obra reproduzida no catálogo de Veneza, nunca a tinha notado. Ela conhecia a obra que eu tinha realizado na Alfândega do Porto e disse “Afim! o Alberto tinha feito uma coisa anterior que tinha algo a ver com isso.” Curiosamente até nem a publiquei no último livro que saiu, podia tê-lo feito, escapou-me... Eu acho que essa é uma obra interessantíssima, por exemplo, a Catarina Rosendo, que fez o mestrado sobre o meu trabalho, dá-lhe uma importância relevante. A Raquel telefonou-me entusiasmada a perguntar e se era possível mostrá-la, se eu tinha a obra? Eu disse, “Não tenho obra nenhuma, a situação é esta” e expliquei-lhe que era possível repô-la, como é o *Canavial...*, como é a *Floresta...* não haveria problema nenhum. É a razão por que a obra se vai repor. Fico muito contente, porque tenho sempre bastante curiosidade em encontrar “os meus filhos/obras” como eu costumo dizer! (risos) Repare que eu fiz esta obra há 30 e tal anos... já podia ter netos dela...

**CO – Tem alguma ideia acerca do futuro desta obra?**

**AC –** Não, eu não tenho ideia nenhuma acerca do futuro das minhas obras.

**CO – ...mas podia ter alguma proposta...**

**AC** – “O futuro a Deus pertence” e eu sou agnóstico... A obra de arte é aquilo que o tempo determinar que ela seja. Isto é, a sua permanência no tempo tem a ver, de facto, com a sua essência e com aquilo que a faz permanecer no tempo, que é a capacidade que ela tem de responder a toda e qualquer circunstância. As obras do passado ficaram assim em aberto...não precisa de conhecer nada da Grécia para se deleitar com o friso da Panateias, não é? Lá está como uma essência e como uma imanência. O objecto artístico é sempre uma imanência, qualquer coisa que nos toca profundamente. O que eu gostaria é que as minhas coisas tocassem toda a gente sempre. Não me compete a mim, nem sei se é possível isso, se algum autor pode ter essa veleidade. Fico muito contente quando encontro alguém a quem toquei através das minhas coisas ou que as minhas coisas o tocaram, mas, de qualquer modo, sou eu sempre a tocar através delas. Não fico preocupado com mais nada, eu sei hoje – há muito tempo que sei – que o meu trabalho de criação é a minha sobrevivência, não material mas espiritual. E preciso disso como do pão para a boca. Como qualquer coisa que me mantém. A obra para mim é isso, não tem outro sentido. Depois o mostrar, o fazer as exposições, as pequenas vaidades todos as temos... Quando encontro alguém que se identifica profundamente com a minha obra fico muito contente, com a alma cheia... mas isso não é o mais importante, é uma coisa que vamos aprendendo, que a sabedoria não chega na juventude, chega muito mais tarde. Hoje sei que, sendo tocado pelas coisas da beleza, não as posso confundir, e ao pensar sobre elas não me devo confundir. A minha obra pode existir e significar para além de mim.

**CO – O que pensa acerca da conservação material desta obra?**

**AC** – Se alguém quiser conservar os elementos, tem que os conservar de maneira que eles se auto-destruam num tempo curto. A matéria orgânica é sempre muito complicada de conservar, a madeira depende da natureza da própria árvore. Naturalmente se eu estou a pensar num buxo sei que ele pode resistir durante séculos, milénios, provavelmente, mas se eu utilizo um amieiro, que é uma árvore de água e que tem uma transformação orgânica muito rápida, pode durar 5 anos ou 10 anos. Posso, com um tratamento específico, fazer com que ela dure mais um bocadinho, mas sei que não vale a pena pensar nisso. Porque as árvores, dada a sua natureza e a sua durabilidade intrínseca, orgânica, são seres em mutação. Aliás como toda a matéria é, mas nas árvores isso é muito claro, eu sei isso porque trabalho com elas, e é nesse diálogo com essa qualidade da matéria da árvore que eu vivo – aquilo a que eu chamo a energia da matéria, ou seja, da árvore. E é por isso que, se eu trabalho uma rocha, trabalho um granito que é montanha ainda, ou se eu trabalho madeira que é árvore ainda, eu tenho duas realidades completamente diferentes e não posso fazer as mesmas formas numa e noutra matéria, porque tenho de procurar uma identificação mais profunda que me vai determinar as soluções, dentro do princípio da minha obra. Eu não tenho grandes preocupações com a conservação das coisas. Aliás, tanto eu como a minha geração, se reparar quase todos os artistas, aqui ou em qualquer parte do mundo, no fim dos anos 60, anos 70, descuidaram muito esse lado.

**CO – Muitas vezes foi propositado...**

**AC** – Sim, sim. O efémero da coisa era fundamental para o acontecimento, para o seu desenvolvimento. É evidente que todos estes problemas com a conservação têm a ver com outras questões e, sobretudo agora, a maior parte das vezes, com as mais-valias, o dinheiro que elas valem. Mesmo que o documento não seja a obra, o testemunho fica como presença dela e é

fundamental...Eu sou um consumidor da arte do passado – o que seria da minha consciência artística se eu não tivesse tido a possibilidade de ver o Auriga de Delfos, os Bronzes de Riace, a pintura de Caravaggio, o *Êxtase de Santa Teresa* de Bernini, o Piero della Francesca em Arezzo ou a Capela Sistina? Estava em perda, naturalmente. É fundamental que as obras permaneçam e estejam ali para que sejamos suas testemunhas...Se não é possível ficarem, não tem importância, fica o testemunho do documento e há muitas maneiras de preservar a memória.

**CO – Mas considera que tendo os projectos, as fotografias e a documentação necessária, é sempre possível refazer a obra?**

**AC** – Sim, estas obras deste período foram todas concebidas assim – por isso é que os projectos existem com esse grau de explicitação técnica. Sim, é possível repor a obra, qualquer pessoa pode fazer isso.

A obra vai existindo. No caso do meu trabalho (como no caso de muitos artistas), ainda hoje mas particularmente nessa fase do meu trabalho, um dos pressupostos é esse, o lado efêmero dos materiais, sabendo que a obra pode ser reposta a qualquer momento. A *Seara...* é um exemplo disso, provavelmente não terei mais oportunidade de a repor, porque terei de mandar cultivar o trigo outra vez, mas não tem importância nenhuma. Com as mutações da matéria não é possível conservar aqueles materiais, ao fim de três, quatro anos eles desfazem-se.

A concepção da obra pressupõe esse lado efêmero e a sua retoma todas as vezes que é necessário...

Hoje a conservação da arte contemporânea é muito complexa e implica muita coisa. Então hoje, com as instalações todas que se fazem, com os materiais todos que se vão buscar à rua, com elementos que se estão a desfazer e que num determinado momento até é importante o modo como se estão a desfazer para o conceito que o artista quer integrar na obra. Como é possível conservar aquilo? Não é, não vale a pena pensar nisso. Tem que haver é um registo documental seguro, e essa é outra questão, que permita que a memória prevaleça relativamente aos acontecimentos, de maneira que se dê importância àquilo que tem importância.

**CO – Exactamente. Por isso é importante eu falar consigo e é fundamental trabalhar em conjunto com os artistas para tentar perceber exactamente o que é fundamental.**

**AC** – Exacto, exacto.

Entrevista de Cristina Oliveira a Alberto Carneiro,  
São Mamede do Coronado, 10 de Março de 2009

**Cristina Oliveira -Apesar de ter ficado bem esclarecido o processo de produção de *Árvore jogo/ lúdico...*, desde a escolha da árvore desenraizada até à montagem no espaço de exposição, passando pelo seccionamento etc., fiquei sem perceber o que veio primeiro: o conceito da obra e o projecto e depois calhou ter passado pelo campo com as árvores desenraizadas ou passou pelo campo com as árvores desenraizadas e depois surgiu a ideia da obra (desenvolvida em projecto e depois materializada em 1975 na Galeria Quadrum)?**

**Alberto Carneiro** – Nem uma coisa nem outra. Digamos que há uma convergência de todas essas coisas, como há sempre nos meus processos de criação. Eu não tenho propriamente um projecto preestabelecido, trata-se da consequência de um processo. O projecto foi feito durante a obra e depois foi assumido com aquela feição de projecto porque a obra tem uma temporalidade

limitada e o projecto depois existe enquanto processo gráfico para comunicar o modo de se poder construir a obra, de se poder fazer uma nova obra cujo conceito é o mesmo. Porque nesses meus trabalhos, como em todos a partir de 68, a questão da forma para mim não é o mais importante, não é a forma em si que determina a valência da obra mas é todo o processo e, acima de tudo, é o conceito que ela abarca enquanto escultura, enquanto obra organizada num espaço determinado. No caso de *Árvore jogo/lúdico*, e como aconteceu em quase todas as obras desse período, há um conjunto de reflexões que desenvolvo no âmbito do meu trabalho, estou constantemente a reflectir sobre aquilo que se passa, sobre os processos. A ideia vai-se consubstanciando na obra e a ideia não é definida enquanto forma, é uma ideia para realizar algo que corresponda a uma situação que possa suscitar um dado comportamento estético e, conseqüentemente, uma significação. Neste caso, quando eu encontrei o conjunto de oliveiras que foram desenraizadas (porque as pessoas resolveram utilizar o terreno para outra cultura), tudo se foi desenvolvendo, tudo foi acontecendo. Se eu não tivesse encontrado as oliveiras, ou se, até, tivesse encontrado outra árvore, de outra espécie, a obra podia ter uma feição equivalente mas, naturalmente, seria diferente. Não há uma ideia prévia, eu não vou à procura de uma dada situação espacial ou de materiais para ilustrar uma ideia. A ideia pode existir como motivadora de um processo e depois ela é trabalhada ao longo do processo e pode acontecer uma metamorfose tal que depois aquilo que se obtém, tendo a ver na raiz do conceito com a ideia inicial, já não é isso. Não há uma escolha prévia. Inclusivamente a obra que eu vou repor agora na exposição de Outubro, sobre os anos 70, sendo ainda o mesmo conceito, será formalmente diferente porque a oliveira, por exemplo, será outra. A obra irá ocupar um espaço equivalente àquele que ocupou na Quadrum, as chapas espelhadas terão as mesmas dimensões, os suportes de canas serão equivalentes. Não interessa ir, por exemplo, a um rigor milimétrico relativamente à reprodução da obra, nem sequer é possível e seria absurdo.

**CO – Seria absurdo porque há sempre uma adaptação da obra ao espaço...?**

**AC –** Sim. Diríamos que sendo a mesma obra, relativamente ao conceito, à data (e as datas nos meus trabalhos reportam-se ao momento em que os iniciei e o momento em que os terminei, abrangendo todo o processo de gestação), ela é diferente porque são diferentes as condições de espaço e tempo da recepção. A obra de arte, por mais realista que seja, mantém-se em processo, porque mesmo não se alterando fisicamente modifica-se no plano da percepção, pessoa a pessoa, época a época, isto é, a percepção tem a ver com um mundo que anda à volta das coisas e que se vai metamorfoseando, expandindo e propiciando novas descobertas relativamente à obra.

**CO – Na primeira entrevista afirmou que os elementos que constituem a obra têm uma estruturação espacial e de organização interna muito marcada pela geometria e disse também não interessava que essa relação passasse para o espectador...**

**AC –** Sim, não me interessa. Sempre evitei que essas nomenclaturas geométricas ou numéricas passassem para o espectador. Elas estão presentes num jogo por um lado simbólico e por outro de harmonia, de harmonização dos elementos que constituem a obra. Se o espectador for mais atento, ao ler a folha do projecto, encontra lá tudo explicado graficamente, nem é preciso ir muito longe...

**CO – A minha questão é a seguinte: não tem de passar para o espectador, mas não poderemos reinstalar a obra, no futuro, simplesmente através da imagem, há que perceber o**

**que está por trás ou não estaremos a ser fiéis ao sentido original...Eu tenho aqui o projecto, será que me poderia explicar que relações são essas?**

**AC** – O que está por trás são as dimensões, por exemplo, com que a árvore é cortada, que estão marcadas no projecto...creio que está cá tudo...Está tudo modelado, estão aqui as modulações, estão aqui as dimensões, os seccionamentos...

**CO – o seccionamento é de 50 cm como está no projecto?**

**AC** – Em rigor, variam entre 100 e 50 cm. Não há que enganar, está cá tudo, basta fazer uma pequena análise para se perceber como é que isto se constrói, como é que se monta...Relativamente à imagem espelhada do centro da peça, temos os elementos que são forrados com alumínio e que depois penetram no barro, que é o mesmo que o da enxertia. Está aqui explícito o modo como se ligam as duas peças do tronco para que depois o barro não se desprenda. Está aqui o modo como se forram os troncos, estão aqui as chapas medidas, exactamente, cá está, com 1 metro por 2. Na planta está a relação geométrica entre as duas e as quatro chapas suspensas relativamente à colocação da chapa central pousada no chão, não há que enganar, está cá tudo.

**CO – Qual é a ideia por trás do elemento a que chama o *coração da mandala*? O que o leva a construir este elemento, qual o seu significado?**

**AC** – A mandala é uma figura que eu vou buscar ao Tantra. A mandala atravessa, como representação simbólica, praticamente todas as culturas. Encontramo-la desde a antiguidade clássica, naturalmente, sem esta designação, que nos vem do tantrismo e da cultura Hindu. A mandala é uma figura que harmoniza e representa a relação entre o ser e o universo. Ela organiza-se não por uma fixação no centro, mas por energias geradas entre um centro e a sua extensão para fora, entre o que está dentro e o que está fora. Ela propicia a meditação e o fluir das energias numa relação entre o mais íntimo do ser e o cosmos. O que, aliás, é a situação real da obra de arte. Toda a arte não é mais do que, no meu entendimento e no campo de percepção da pessoa que vai ao encontro dela, um processo de trocas, entre o espectador e ela mesma, nesse processo constante de descoberta. A obra de arte tem essa função, hoje mais do que nunca, porque se não tiver essa função não tem nenhuma, não é? Porque, de facto, já não é possível passar para a obra de arte a representação que lhe era dada, por exemplo, na antiguidade, na medida em que ela funcionava quotidianamente como uma espécie de receptáculo e evidência de preceitos, de cânones, de coisas essenciais para a vida. A evolução da arte foi feita num certo sentido a partir do Modernismo e hoje, em 2009, a arte tem um campo quase sem limites e não a reconhecemos numa qualquer função predeterminada. Ainda a nomeamos arte porque ela corresponde a uma necessidade vital do homem: a da sua realização estética na consubstanciação da sua liberdade espiritual. Eu diria, como agnóstico, sem Deus.

**CO – Falámos na primeira entrevista da enxertia, mas fiquei sem perceber qual o motivo da inclusão da enxertia neste trabalho. Porquê fazer uma simulação de enxertia?**

**AC** – O que é a enxertia? A enxertia é algo que nós colocamos noutro corpo para que se desenvolva o fruto da nossa própria escolha. Uma enxertia também pode ser algo que a gente coloca, por exemplo, nas árvores para obter do bravo alguma coisa succulenta. Quando enxertamos um pessegueiro, uma macieira ou uma ameixeira, partimos do bravo, isto é, da coisa que nasce sem a capacidade de dar o fruto succulento para algo que o dê. A enxertia é simbolicamente aí qualquer coisa que se releva desse lado. Há também uma questão que poderíamos colocar no âmbito do

simbólico: a frutificação, o nascimento, a redenção de todas as coisas. Nós efectivamente estamos sempre à procura dessa coisa. Quando observamos as actividades agrícolas, verificamos que a enxertia tem uma função fundamental como aquela que referi há bocadinho, para além das referências antropológicas. Não se pode ler essas coisas numa obra de arte senão no plano simbólico, não há transcrição literal possível, nem há explicação objectivável, nós aproximamo-nos do quotidiano real e utilizamo-lo para o transformar noutra coisa, que é a obra de arte, a qual transcende a própria realidade e cria um mundo metafórico de que precisamos. A arte, como qualquer outra coisa é uma invenção do Homem, uma necessidade de sobrevivência espiritual.

**CO – Disse que na obra fazia uma simulação da enxertia, como é que isto é feito exactamente?**

**AC –** Com o barro, porque o barro é terra e sempre fez parte da enxertia. É o corte da árvore com o barro. O barro tem a marca das mãos e esta presença do corpo é fundamental.

**CO – Reparei que em todos os elementos que incluem barro têm a marca das, e dá muita relevância a esse aspecto no projecto, porquê?**

**AC –** Porque é a presença do meu próprio corpo e a considero fundamental marcada na obra.

**CO – Catarina Rosendo autora de *Alberto Carneiro. Os Primeiros anos (1963-1975)* fala do facto de ser a memória de uma acção sobre a matéria...**

**AC –** Sim, é sempre. Quando nós tocamos a matéria para a transformar em arte marcamos a nossa memória sobre ela. É por isso que eu digo insistentemente que toda a criação é, no domínio da arte, individual, e toda a criação é autobiográfica. Quando eu digo que é autobiográfica é nesse sentido da projecção do corpo para fora e da projecção da memória do corpo sobre a matéria. Nós estamos a conversar aqui, a trocar impressões que estão estruturadas nas nossas existências pessoais e comuns. Da sua porque teve de ir à procura da informação do passado e da obra para construir as perguntas, da minha que estou a falar da construção da obra, dos seus processos, que passam por mim como ser racional, como ser instintivo, um ser que se relaciona com as coisas para além da compreensão mental delas mesmas... Estamos aqui a dialogar e quando eu estou a dialogar consigo estou a trabalhar com a matéria da memória, ou melhor do tempo ou dos tempos e, naturalmente, eu mesmo estou a descobrir. Esta conversa revela-me outras coisas e leva-me a considerar aspectos que não tinha observado de uma maneira tão viva ou tão nítida. Isto é um lugar comum, algo que se passa e muda quando pensamos sobre a nossa existência.

**CO – Então mas se a marca das mãos no barro é a sua marca sobre a matéria, poderia ser feito por outra pessoa?**

**AC –** Pode.

**CO – ...deixa de ser a sua marca...**

**AC –** É a marca da pessoa que constrói a obra. A questão da autoria é aqui uma questão menor. O problema da autoria uma história curiosa. A necessidade de autoria coincide com a atribuição do valor comercial à obra. Eu não preciso de conhecer os autores das obras, eu não preciso de conhecer a história das obras, eu não preciso de conhecer o tempo histórico das obras para me deleitar ou entrar em contacto com elas. Eu preciso é de mim mesmo e quando entro em contacto com elas, entro com a minha memória, com o meu saber, com a minha consciência, com a minha cultura, etc. A autoria para mim mesmo não é importante. O que conta é a existência da própria obra e a assunção que cada espectador faz dela, ou que a sociedade faz dessas obras, mas

isso sabemos todos, senão não daríamos importância a nada do que se faz hoje, seria difícil. Seria muito difícil, porque todos sabemos que sem os referentes culturais e civilizacionais que são os nossos, não perceberíamos as coisas, nem elas teriam sentido social. Funcionamos num quadro mais globalizado e expandido hoje do que era há 20, 50 ou há 100 anos, e temos a possibilidade de utilizar toda a panóplia tecnológica para aumentar a velocidade do conhecimento e saber rapidamente o que se passa no mundo. Agora, a autoria não é importante nesse sentido, as marcas das mãos são efectivamente as marcas das minhas mãos, mas seriam as marcas de qualquer pessoa que construísse a obra. Porque essas obras, sendo uma criação profundamente pessoal, a minha criação, são democráticas. Podem ser realizadas por quem quer que seja.

**CO – Mas eu vi numa entrevista sua com Isabel Carlos, que fazia sempre questão de estar presente na montagem das suas obras...**

**AC –** Isso é outra história. Se posso estar presente, não delego em ninguém a realização do meu próprio trabalho. Por exemplo, não tenho assistentes...

**CO – Por que motivo?**

**AC –** Porque se eu estou presente e posso realizar o trabalho, realizo-o mais dentro ou mais de acordo com o princípio da sua criação do que qualquer outra pessoa. Isso não invalida nada, mais uma vez, relativamente ao conceito. Para mim hoje a obra realiza-se pelo campo do conceito ou conceitos que abarca e propõe, que consegue dimensionar e suscitar. A arte, apesar de tudo, sendo uma fruição íntima e pessoalíssima, é desenvolvida, como toda a actividade humana, no plano das ideias, sem esse plano também não avançamos... Agora, por exemplo, esta exposição que inauguro em Matosinhos, no sábado próximo, fui eu que a montei. Fui eu que organizei o espaço. A exposição com as mesmas obras poderia ser feita por outra pessoa, mas não teria a montagem que tem com certeza. Porque ao montar uma exposição estou a realizar uma obra nessa sua montagem, com o conjunto das obras que estão presentes. E isso interessa-me sempre, não delego em ninguém fazer isso. Não tenho assistentes porque não me é possível no âmbito da criação da obra. Como eu defendo que o trabalho de criação é um processo de descoberta pessoal, a partir do momento em que se inicia, particularmente a partir do momento em que se escolhe a mediação, isto é, a matéria ou material que vai dar corpo à obra, tenho que ser eu a mexer nas coisas, não chega comunicar a ideia, porque senão sai uma ilustração, pela certa. Alguém me disse muitas vezes, “Alberto, porque é que tu não arranjias um assistente?” e eu respondia, “Não posso, nem devo, nem quero. Por uma razão: eu tenho que lhe ensinar a fazer, e ele depois nunca vai fazer aquilo que eu quero, faz aquilo que acha que deve fazer, isto é, faz uma consideração segunda em função daquilo que é primeiro em mim, portanto, não dá.”

**CO – Portanto, sempre que puder prefere estar presente...?**

**AC –** Sim, quando estou presente e sempre que posso. E sei que ninguém pode fazer como eu faço. Até por razões óbvias: ninguém conhece a minha obra como eu a conheço. Ou melhor, os pormenores dela. As pessoas podem ir mais longe do que eu vou relativamente à minha obra, isso é outra questão, mas o conhecimento da obra, as suas intimidades, só eu é que conheço. E há coisas que, como eu disse, não me interessa nada passar para fora, correspondem ao meu processo íntimo e não tem significado nenhum passá-las para fora porque iriam obscurecer aquilo que eu acho que é essencial, que é a maior abertura possível para que o espectador esteja nu diante da obra e a obra nua diante dele.

**CO – Voltando um bocadinho atrás, ao elemento da enxertia, importa-se de descrever passo a passo como se faria esse elemento da enxertia?**

**AC –** Esta corresponde a uma enxertia de abrunho que se faz com terra em volta de um pequeno ramo da árvore que cria raízes e depois se transplanta. Na obra trata-se de uma simulação de uma enxertia de abrunho. O barro que é terra liga as duas partes do tronco da oliveira.

**CO – ...a diferença é que corta totalmente...?**

**AC –** Ali cortei totalmente.

**CO – Mas no projecto tem uns...parecem uns pauzinhos...**

**AC –** São uns elementos estruturais para fixar as duas partes do tronco com um intervalo para colocar o barro.

Eles permanecem e têm de fixar as duas partes do tronco e o barro. Uma das dificuldades que o escultor tem é lidar com a gravidade, com o peso das coisas. Se o escultor trabalhasse num sistema de imponderabilidade seria mais fácil, mas menos interessante.

**CO – na primeira entrevista não chegou a definir critérios concretos para a escolha da árvore, no projecto fala de uma “árvore que se coadune com o espaço de exposição”, isto é a nível de tamanho?...**

**AC –** Com uma dimensão adequada, não pode ser nem muito pequena nem muito grande.

**CO – Tem alguma ideia do tamanho que deverá ter?**

**AC –** Tem que ser um tronco que na base, junto à raiz tenha cerca de 40 cm de diâmetro, pode ir até aos 50, mais não. E depois tem que ser uma árvore desenraizada, não é cortada. A raiz tem que estar presente. A árvore, como pode ver nas fotografias, está apoiada na raiz, não a raiz total, mas a raiz anunciada.

**CO – Mais algum critério em especial? Por exemplo ser nova, velha, algum tipo de textura...?**

**AC –** Não, não. Não há nenhum critério.

**CO – Já tem a árvore?**

**AC –** Ainda não tenho, por uma razão simples: é que eu não quero matar uma árvore. É bom dizê-lo, eu nunca cortei uma árvore para fazer um trabalho, encontrei-as sempre cortadas. (risos)

**CO – Disse que os fragmentos da oliveira tinham uma relação numérica entre si, é aquela que já vimos no projecto?**

**AC –** Sim, é. E é uma relação no espaço que vai da raiz para a copa. A raiz está do lado das duas superfícies espelhadas – a «parede da terra» – e depois desenvolve-se, como a copa, abrindo-se na direcção das quatro superfícies espelhadas – «a parede do céu». Há uma metamorfose do espaço dada através do espelhamento, sobre as superfícies das chapas que estão ligeiramente côncavas e convexas. Não é uma superfície espelhada em absoluto, é uma superfície que espelha difusamente.

**CO – É difuso ou é distorcido? Ou as duas coisas?**

**AC –** É as duas coisas. É uma superfície espelhada na qual vemos a forma mas não temos a possibilidade de ler o pormenor. Não é verdadeiramente difusa no sentido de não se ler o contorno, é difusa por não se ler o pormenor. É um espelhamento baço. E depois a curvatura, que é feita para um lado e para o outro, desconstrói o espaço. Em certo sentido é uma peça desconstrutivista



relativamente ao próprio espaço: multiplica-o e expande-o como projecção para fora e simultaneamente para dentro, consoante a superfície é convexa ou côncava.

**CO – Lembra-se da espessura das placas?**

**AC** – Não me recordo agora bem, mas creio que é uma chapa de alumínio de 2mm. 2 ou até 1, não tenho a certeza agora. A escolha do alumínio é porque pesa muito pouco e era necessário dar a leveza daquelas chapas apoiadas nas canas. A espessura era fundamental para que a curvatura não fosse forçada. Ela é colocada àquela altura e a chapa fica com aquela curvatura natural.

**CO – Lembra-se onde adquiriu as placas?**

**AC** – Isso adquire-se aí numa qualquer loja de metais.

**CO – Não se lembra onde é que foi na altura?**

**AC** – No Porto, na Rua do Almada, onde existem as lojas dessas coisas.

**CO – Como é que foram feitos os furos nas placas?**

**AC** – Com uma máquina de furar e uma broca, por mim mesmo, manualmente.

**CO – Existe algum critério para a escolha dos pedaços de tronco que vão ser colocados no coração da mandala?**

**AC** – Não são os troncos mais grossos nem os mais finos, são os intermédios, correspondem aos que estão à volta no chão.

**CO – Onde está o coração da mandala...?**

**AC** – Sim, aproximadamente. Estes ramos são envolvidos com uma chapa metálica muito fina, mais fina do que esta das placas suspensas, que permite envolver e pregar facilmente.

**CO – Qual é o motivo para envolver esses troncos em chapa metálica?**

**AC** – É criar um artifício que, como o das chapas, reflecte o que está à volta. É, em certo sentido, criar a ilusão do incorpóreo dos próprios troncos. O espelhamento é irregular, muito diferente do das chapas.

**CO – Como é que as placas são adaptadas aos troncos? É martelado?**

**AC** – Não, é uma chapa muito fina que é moldável.

**CO – Sabe a espessura?**

**AC** – Deve ter meio milímetro mais ou menos. É muito fina de maneira a poder ser moldável e depois fixada com uns preguinhos.

**CO – Sabe, mais ou menos a altura dos suportes de canas onde estão suspensas as placas metálicas?**

**AC** – Sei. A altura das chapas é de 2m. Devem estar a 1,90m para se garantir a curvatura. Digamos que a altura do trabalho serão os 2m, por média.

**CO – E a inclinação das canas mais altas?**

**AC** – Não tem uma determinação prévia, tem a ver com a estabilidade que é indispensável conseguir para que não venha tudo por ali abaixo. São estruturas triangulares, são estruturas ímpares.

**CO – É importante que sejam...?**

**AC** – Sim, sim.

**CO – É daquelas coisas que não é para passar para o espectador?**

**AC** – Sim, exactamente...

**CO – Na primeira entrevista disse que não haviam critérios para o espaço de exposição, no entanto tem de haver um tamanho mínimo...?**

**AC –** O tamanho mínimo são 6m por 4m na planta. Aproxima-se, de certo modo, a um rectângulo de ouro.

**CO – Na primeira entrevista afirmou que estas obras pertencem a um período em que procurou a desmaterialização do objecto artístico. Mas não é importante a vivência através do corpo destas obras?**

**AC –** Não é só destas, é de todas as obras. A questão é essa, não é tanto a desmaterialização é a compreensão de que, no momento da percepção, o corpo do espectador faz parte da obra. O campo da comunicação da obra é aquele que vai entre a obra e o espectador num constante vaivém entre os dois. O que conta, é aquilo que está entre, porque é no plano relacional que eu compreendo as coisas, que as estruturo, que lhes dou sentido, que as assumo. Eu apenas fixo a realidade física para responder à inscrição ou à circunscrição do espaço. No plano da percepção desse espaço e no plano da compreensão dele por mim mesmo ou por quem quer que seja, há uma constante mobilidade, é isso que eu quero dizer. Quero dizer que me interessou, a partir de dada altura, abolir o pedestal. Criar uma obra na qual, imediatamente, o espectador entrasse. Isso foi muito nítido quer no Canavial, quer na Floresta. Era aquilo a que eu chamava penetráveis, dizendo que o espectador também fazia parte da obra e também se tornava ele objecto da obra ou objecto-obra, no momento em que era visto de fora por outros espectadores. Isto está clarificado no Caderno Preto, nas várias coisas que eu aponte e disse. A imaterialidade da obra não o é no sentido de ela desaparecer fisicamente, mas no sentido de ela ser percebida não pela fixação do ponto visual do espectador mas pela multiplicação *ad infinitum* desse mesmo ponto, levando o espectador a mover-se. Isso aliás sempre foi verdadeiro para a escultura, quando digo escultura digo a escultura plena, porque temos que nos mover, se não nos movermos não vemos nem apreciamos a obra.

**CO – Então acha que seria importante, no futuro, que as obras possam ser rematerializadas, para que possa haver esse contacto directo do espectador com a obra?**

**AC –** Essa obra, como o *Canavial...*, como a *Floresta...*, como a *Seara...*, todas essas obras se podem recolocar a todo o momento.

**CO – Mas será importante essa recolocação da obra?**

**AC –** ...embora no último estado da compreensão do conceito, o próprio projecto o possa dar. Uma pessoa mais habituada à compreensão destas coisas pode lá chegar sem a existência física da obra.

**CO- Ficou bastante clara a sua posição quanto ao tipo de conservação que estas obras deverão ter, a ideia de rematerializá-las, através do projecto, sempre que for necessário expor sem ser necessário guardá-las materialmente...**

**AC –** Sim, eu acho que não é necessário guardá-las materialmente.

**CO – ...mas se uma instituição adquirisse a obra e quisesse preservá-la materialmente, opor-se-ia?**

**AC –** Não, não me oponho. O que eu sei é que a existência física dessas coisas é temporária, tem um tempo limitado e conservá-las não faz sentido porque a natureza dá esses materiais todos os anos. Renova-se todos os anos, há canas todos os anos, há florestas todos os anos, há searas todos os anos, há oliveiras a crescer, há pessoas que as desenraízam e, portanto, é possível. É evidente

que outras situações de outros trabalhos meus são diferentes, é necessário conservar a obra porque de contrário ela perde-se. As obras em que eu trabalhei directamente a matéria, no sentido de a transformar na própria obra, essas sim, têm de ser conservadas, senão perdem-se. Nestas não. Por exemplo, *O Canavial...*: tive de o montar para o filme da Catarina Rosendo e da Olga Ramos e descobriu-se que a Caixa Geral de Depósitos, por qualquer motivo, tinha guardado aquilo num sítio estranho e havia uma quantidade de elementos que estavam degradados. E eu disse, “Não há problema nenhum, façam o favor de mandar cortar *n* exemplares” e todas as vezes que for necessário cortam-se mais. Para o projecto do *Canavial*, eu sempre disse que ele pode ir de uma única cana a um trilhão. Depende do espaço que se quer ocupar.

**CO – Então quer dizer que as canas que agora estão na CGD são novas?**

**AC –** Como a *Floresta* que está na Gulbenkian não é a primeira floresta, que ardeu em Belém.

**CO – Então as canas que se encontram actualmente, na CGD, são as que foram adquiridas para a realização do documentário?**

**AC –** Uma parte é. E já não são as primeiras que eu mostrei na Galeria Quadrante (e a seguir em Coimbra), porque essas deitaram-se fora. Quando foi necessário foi-se à procura de mais. Nem sequer é um material muito caro. Um dos sentidos da minha busca nessa altura era esta desmaterialização. Quando digo desmaterialização não é a ausência mas é esta possibilidade da obra não ser guardada. Porque há um projecto que permite fazer uma aproximação de representação formal muito fiel à obra original. Nas obras em que esse lado formal é importante para mim, as obras têm que existir, naturalmente.

### **O laranjal: Natureza envolvente**

**CO – Para começar, gostaria de confirmar alguns dados acerca a obra: data de criação?**

**AC –** Está no projecto: Abril-Maio 69.

**CO – Quantas vezes foi exposta? E onde?**

**AC –** A primeira vez que eu mostrei a obra foi na Galeria Ogiva em 70-71, não me recordo agora. E depois nunca mais a mostrei, a não ser no CGAC de Santiago de Compostela, em 2001.

**CO – E na exposição retrospectiva de 91?**

**AC –** Não.

**CO – Não? Mas está uma fotografia no catálogo...**

**AC –** Não, não mostrei.

**CO – É estranho porque no catálogo da exposição retrospectiva da FGC, *O Laranjal...* aparece na tabela de obras expostas**

**AC –** [AC vai confirmar no Catálogo] O que foi mostrado foi o projecto do *Laranjal...* não foi a obra em si, mas o projecto.

**CO – Então a que exposição corresponde a fotografia que aparece no catálogo?**

**AC –** Esta é uma fotografia do Laranjal na galeria Ogiva, que está propositadamente desfocada. Na Gulbenkian mostrei apenas o projecto reproduzindo-se no respectivo catálogo a fotografia tirada na Ogiva. Está aqui no catálogo da exposição no CGAC, é uma boa fotografia. Depois da exposição, foi uma das obras adquiridas pelo CGAC. O que ficou como material da obra foi

apenas a gravação da voz da terra num CD. Todas as vezes que eles quiserem repor a obra, terão de arranjar uma laranjeira e reconstruir a obra, como o projecto indica.

**CO – A quem pertence o projecto?**

**AC** – O projecto, como quase todos os projectos desse período, pertencem à Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento.

**CO – Continua a pertencer?**

**AC** – Creio que a FLAD, depositou uma parte da colecção em Serralves, mas continua sua propriedade.

**CO – Como descreveria *O Laranjal*...?**

**AC** – O elemento principal é uma laranjeira viva, com uma dimensão que não exceda os 2m. O projecto é muito claro, percebe-se perfeitamente. Temos aqui a planta e os alçados respectivos, como pode ver a laranjeira é o elemento determinante, mas o centro da obra é a voz da terra. Há um altifalante sob a terra com uma gravação. A terra fala da sua vida com a laranjeira na sequência das quatro estações. Em planta, tem uma dimensão aproximada de 4m por 8m. Há um cubo central de 2 X 2 X 2m que é formado pelas 4 placas de alumínio de 2 X 1m espelhadas e direitas, colocadas frontalmente duas a duas. Do lado A está o espaço do consciente e do lado B, em oposição, o espaço do inconsciente. Esta sombra da laranjeira que se mistura com a terra é em pano cru. Nesta placa de alumínio está desenhada a laranjeira como imagem reflectida.

**CO – É desenhado com o quê?**

**AC** – Com um esfregão de cozinha. Na placa do outro lado do cubo tem a imagem da laranjeira recortada e rebatida sobre a terra.

**CO – Porquê recortar nessa placa e na outra desenhar?**

**AC** – Do lado consciente está o desenho, do lado inconsciente o recorte. É esta relação que determina a opção.

**CO – É suposto haver este intervalo entre as chapas metálicas? Ou foi por questão práticas?**

**AC** – Resulta de ter usado placas de 2X1m para definir o cubo.

**CO – Cada uma das faces do cubo que limitam os espaços do consciente e do inconsciente e que se opõem, é composta por 2 placas?**

**AC** – É, de cada lado. Por isso é que existe aquela fenda. As outras duas faces do cubo são dadas pelo espaço entre aquelas. Eu não fundi as placas porque era fundamental não as fundir, não fazia sentido dado que as encontrei separadas.

**CO – E existe alguma indicação dizendo que as pessoas podem comer as laranjas?**

**AC** – Não, basta pegar e comer...

**CO – Pode haver a tendência de se pensar eu não é para mexer...**

**AC** – Em Santiago as pessoas comiam as laranjas...

**CO – E que tipo de laranjas é que são?**

**AC** – São laranjas...

**CO – Laranjas doces?**

**AC** – Sim, claro, doces, que saboreiam

**CO – a obra é um penetrável?**

**AC** – Não. Sendo uma obra para todos os sentidos, funciona para se andar à volta.

**CO – Mas no projecto traça os percursos possíveis de penetração do espectador dentro da obra...**

**AC –** De facto tracei, mas depois da obra realizada não foi exequível, por via da terra.

**CO – Ficava tudo sujo?**

**AC –** Era muito difícil manter a situação controlada.

**CO – Qual é a importância de envolver todos os sentidos na percepção desta obra?**

**AC –** A importância de uma globalidade da percepção da obra. Nós percebemos com a memória de todo o corpo.

**CO – No projecto afirma que o ponto A (alto-falante) agrega todos os valores do envolvimento, o que quer dizer com isto?**

**AC –** O texto emitido pelo alto-falante representa a terra que fala da sua relação com a laranjeira e assim dimensiona o âmbito dos conceitos da obra, do seu ser estético. Aqui está o centro essencial da obra, o núcleo gerador das qualificações estéticas.

**CO – A obra é exposta juntamente com o projecto?**

**AC –** Em Óbidos não, em Santiago já foi mostrada com o projecto.

**CO – por algum motivo especial?**

**AC –** Não. A leitura do projecto favorece uma melhor percepção da obra.

**CO – E a perceber que se pode comer as laranjas...**

**AC –** Por exemplo.

**CO – Mas tirando isso não existem outras indicações para o espectador, a dizer que é autorizado a comer laranjas...**

**AC –** Não. Essa coisa de autorizações não faz sentido. As obras deviam ser para se tocar.

**CO –** Como surgiu a ideia para o *Laranjal*...? Algum episódio em particular?

**AC –** Eu tenho com a laranjeira uma relação muito especial, desde menino.

**CO – o projecto que nós vemos é o resultado de vários esboços...?**

**AC –** É o resultado do processo da obra. O desenho final é o resultado do desenvolvimento de ideias, a síntese do processo de gestação da obra. Não há propriamente uma elaboração gráfica pré-determinada.

**CO – Para além do tamanho, teve algum outro critério na escolha da árvore?**

**AC –** Não. Tinha que ser uma laranjeira e ter dimensões aproximadas àquelas de que eu precisava para a obra. A tangerineira que vê ali a espreitar pela janela é a árvore de *Um deserto entre dois oásis* que instalei em Serralves na retrospectiva de 91. Replantei-a no meu jardim, cresceu e dá frutos suculentos. Não é nenhuma obra de arte, mas dá frutos bons (risos). Foi arte enquanto esteve integrada na obra.

**CO – É suposto que a laranjeira esteja em fruto, na exposição?**

**AC –** Não. Nunca pensei nisso. Até porque a exposição é temporária. O que eu peço, na medida do possível é que, quando estas árvores fazem parte do meu trabalho, não as deixem morrer e sejam replantadas.

**CO – Então, as laranjas podem vir de outro sítio qualquer?**

**AC –** Sim. As laranjas que estão ali não são daquela laranjeira. Os frutos de qualquer laranjeira são laranjas.

**CO – E as laranjas que estão dispostas na terra? Há alguma maneira especial de as dispor?**

**AC –** Sim, há sempre uma maneira especial. Todas as vezes que ponho uma jarra em cima da mesa, não a coloco em qualquer sítio, coloco-a em relação com as coisas que tenho em cima da mesa, coloco de um determinado modo, componho, harmonizo segundo o meu próprio gosto, em função da minha própria necessidade. Eu mexo nas coisas se elas me desequilibram o campo de percepção, eu tenho de mexer nelas para voltar a ter o meu equilíbrio.

**CO – E há algum número? Quantas laranjas são dispostas na terra?**

**AC –** Depende... Não há um número fixo, até porque, muitas vezes, as pessoas pegam nas laranjas directamente da terra e é necessário depois repô-las.

**CO – Então mas devem preencher aquele espaço de maneira a manter uma aparência...**

**AC –** Uma aparência natural. Se reparar, há uma laranja luzente, um foco luminoso sobre a terra que tem a dimensão de uma laranja. Não é uma laranja mas é qualquer coisa que está para além da própria laranja, enquanto luz e símbolo.

**CO – É importante que o monte de laranjas esteja no canto da sala, como estava no CGAC?**

**AC –** Era o sítio mais adequado naquela circunstância, dado o desenho da sala. Aliás era o único sítio possível onde se podia colocar as laranjas. Se fosse outro espaço e tivesse os quatro cantos disponíveis, poria as laranjas em todos eles.

**CO – Procuraria sempre um canto?**

**AC –** Sim, de maneira a que o conjunto de laranjas que se podiam apanhar para comer não se confundisse com as dispostas na terra da obra.

**CO – As superfícies metálicas reflectoras são feitas de que material?**

**AC –** São de alumínio, o mesmo material que usei na *Árvore jogo/lúdico*...

**CO – Mas com uma espessura diferente?**

**AC –** Sim. Para se manterem verticalmente direitas são mais espessas, 3 ou 4mm...

**CO – E as características que procura na aparência são as mesmas?**

**AC –** São equivalentes. Um espelhamento não nítido, ligeiramente baço, sem valorizar os pormenores. A superfície em que eu desenho com o esfregão a árvore deixa de estar espelhada, perde o brilho, e deste modo estabelecem-se profundidades diferentes na leitura frontal da laranjeira sobre a sua imagem reflectida na chapa.

**CO – Sabe onde foram feitas as placas?**

**AC –** Foram compradas numa loja de metais. Essas coisas são fabricadas em série. Têm as mesmas dimensões que tinham as outras, 2 x 1 m.

**CO – No projecto, no desenho das chapas metálicas tem marcados 16 quadrados, mas depois não aparece na obra final...**

**AC –** Não, não aparecem. Inicialmente tinha a intenção de o fazer, porque tinha a ver com a geometria equivalente àquela que utilizei nos *Quatro elementos*, também um cubo de 2x2 metros. Este cubo, como mostro já no Caderno Preto, 1968/71, é o espaço do meu próprio corpo, no qual me inscrevo. É o espaço que o meu corpo abarca na sua dimensão espacial.

**CO – De que modo as placas se sustentam de pé?**

**AC –** Estão presas por fios de nylon ao tecto.

**CO – O recorte da árvore que é feito numa das placas, é feito a partir do desenho que é feito na primeira placa?**

**AC –** Como o desenho, é o recorte da laranjeira.

**CO – E como é que é recortada a placa?**

**AC –** Com uma tesoura de cortar chapa, manualmente.

**CO – Foi mandado fazer?**

**AC –** Fui eu mesmo que cortei. Foi tudo feito por mim, quer o corte da chapa, quer o desenho esfregado, quer a montagem, com ajuda de alguém.

**CO – Em relação ao pano cru que é usado como sombra da árvore, que características é que o pano deverá ter?**

**AC –** É um pano cru, normalíssimo.

**CO – Mas é um pano de quê?**

**AC –** De algodão.

**CO – E a forma é retirada também do desenho na chapa?**

**AC –** A forma é também a do recorte da laranjeira, que se molda aos acidentes do chão, como qualquer sombra nele projectada.

**CO – A terra deve obedecer a algum critério especial? É uma terra escura...**

**AC –** A terra pode ser escura ou não. Deve ser terra fértil, arável, pronta a produzir.

**CO – E foram buscá-la a algum sítio especial?**

**AC –** Não sei, não me recordo.

**CO – Não estabeleceu critérios?**

**AC –** Já os referi em resposta anterior. Também foi necessário avaliar a quantidade que era necessária.

**CO – E sem ser a quantidade? Aspecto? Odor?**

**AC –** Não, terra é terra. Não podia trazer sujidades de qualquer espécie e deve essencialmente comportar os elementos naturais que pertencem à terra.

**CO – Existem critérios especiais para o espaço onde deve ser exposta a obra?**

**AC –** Não. A obra tem aquela dimensão que está no projecto e o espaço não pode ser mais pequeno senão ela não se pode realizar, é evidente. Mas pode ser mais amplo e depois a obra organiza-se dentro dele. O espaço da Ogiva ou de Santiago tinham características diferentes.

**CO – Que dimensões são essas?**

**AC –** As dimensões mínimas são 6x8m. Porque são 6 metros de comprimento e 4 metros de largura, com um corredor de 1m à volta...

**CO – Em relação à luz, quais são as especificações?**

**AC –** Tem uma luz uniforme, não orientada para a obra. Há o foco, o fruto luminoso situado no chão entre a laranjeira e a chapa com o desenho esfregado.

**CO – Mas foi comprado um foco especial que tivesse uma forma aproximada à laranja?**

**AC –** Há à venda, um simples foco redondo. Metido na terra, é uma laranja luminosa.

**CO – E está dirigido para a árvore?**

**AC –** Está dirigido para a árvore, de baixo para cima, como se o fruto iluminasse a laranjeira. Tem muito a ver com o texto, o modo como a terra conta a história da laranjeira, seguindo as quatro estações, esse pulsar da vida e da criação, no sentido original, no sentido da génese. Eu nunca uso

luz orientada para a escultura, quero-a difusa, difundida no espaço, tanto quanto possível de maneira harmónica para não criar falsas ilusões ou para não interferir e alterar a percepção da obra.

**CO – O alto-falante fica escondido na terra?**

**AC** – O altifalante está escondido na terra de maneira a que não perturbe a saída do som. O texto foi construído e depois foi feita uma gravação. Eu tinha perdido a gravação que se tinha usado na Ogiva e em Santiago fez-se uma nova gravação, arranjou-se uma voz feminina, que tivesse uma boa dicção e foi essa gravação que ficou.

**CO – Então a gravação é a única coisa que deveria ser mantido?**

**AC** – É o único elemento da obra que se mantém. No entanto, o texto pode ser regravado em qualquer outra altura. O texto em si é que é sempre fundamental.

**CO – Mas o suporte áudio pode ser alterado?**

**AC** – Pode ser outra voz a dizer, logo que seja feminina.

**CO – Refiro-me a passar de CD para outro formato, por exemplo...**

**AC** – Sim, sim. Isso do formato do CD não é importante.

**CO – Mas poderia ser outra voz a recitar o poema?**

**AC** – Como disse, pode ser outra voz a dizer, logo que seja uma voz feminina, naturalmente.

**CO – ...com boa dicção..?**

**AC** – Com boa dicção, para que as pessoas percebam o texto, é claro. Para que a terra se explique sem equívocos (risos).

**CO – Que alterações, devidas ao envelhecimento, não são admissíveis nas placas de alumínio (pe. dedadas, riscos...)?**

**AC** – Em princípio não há, e se as placas se danificarem muito, podem ser substituídas.

**CO – Aliás, referiu há pouco que sempre que se muda a laranjeira deveriam ser substituídas as placas, certo?**

**AC** – Sempre que se muda a laranjeira têm que se substituir. Nunca a laranjeira é a mesma, a não ser durante o tempo de uma exposição, como foi em Santiago. E a laranjeira não secou, foi alimentada diariamente com uma rega gota-a-gota. Todos os dias a laranjeira recebia a água indispensável à sua sobrevivência. Este sistema estava escondido e não interferiu com a percepção da obra. É preciso garantir que a árvore não morra.

**CO – E não é preciso um mínimo de luz, para a árvore se manter?**

**AC** – Sim, mas havendo um mínimo de luz, ela mantém-se, como foi o caso.

**CO – Durante quanto tempo esteve exposta a obra?**

**AC** – No caso da Ogiva já não me lembro quanto tempo, mas em Santiago entre 20 de Julho e 30 de Setembro de 2001.



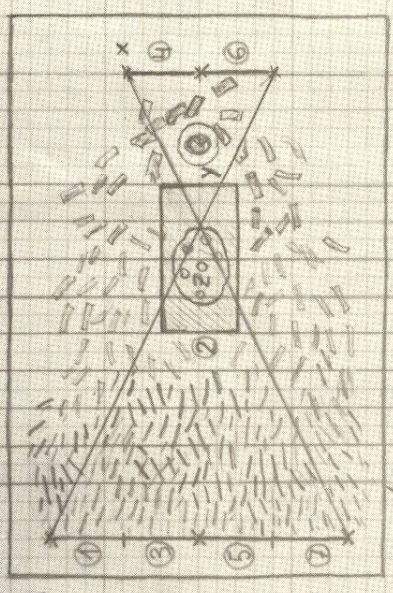
---

Projecto de  
*Árvore jogo/lúdico em  
sete imagens espelhadas*

---



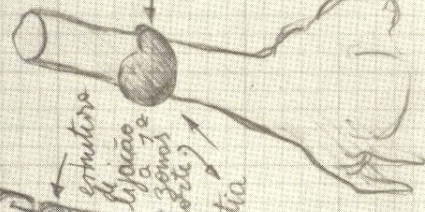
Sobre logo/lindico em sete inoguns espelhad - espacos para o mudi-  
 tarço e posse dos valores estitios: a) espaco exterior - o opore e a sua reglidade:  
 b) espaco interior - a opore e a sua reglidade:  
 c) espaco interior - a opore e a sua reglidade:  
 d) espaco interior - a opore e a sua reglidade:  
 e) espaco interior - a opore e a sua reglidade:  
 f) espaco interior - a opore e a sua reglidade:  
 g) espaco interior - a opore e a sua reglidade:



etc.  
 8  
 7  
 6  
 5  
 4  
 3  
 2  
 1  
 zonas de corte



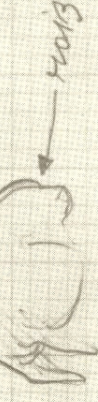
barro humido  
 (morte, morte  
 do trabalho dos  
 moos - mudi-  
 deos)



estrutura  
 de ligao  
 entre  
 as 2<sup>as</sup> zonas  
 de corte

50cm

⊗ corte de enveria

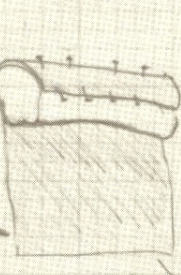


raiz

↑ árvore que tenha sido  
 abatida por rubeam  
 ↓ preservar o exemplar que  
 melhor coordene com a espaco de arte exultante.

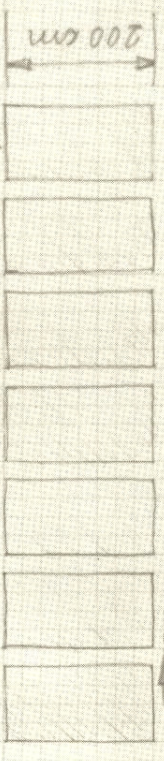
etc.  
 8  
 7  
 6  
 5  
 4  
 3  
 2  
 1  
 zonas de corte

chapa metálica  
 expulso - em  
 mudi-  
 deos



100cm  
 200cm

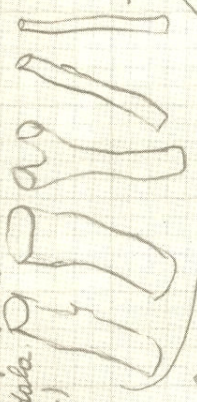
minimizar de elementos do  
 árvore a serem envolvidos  
 com chapa espelhada  
 proporcional ao número  
 de zonas de corte - D por zona.



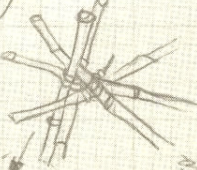
chapas de alumínio fixadas para os inoguns  
 espelhados

1-3-5-7 - > parede menor - do céu  
 2 - > receptáculo das ramificações - espaco de  
 mudi-  
 deos

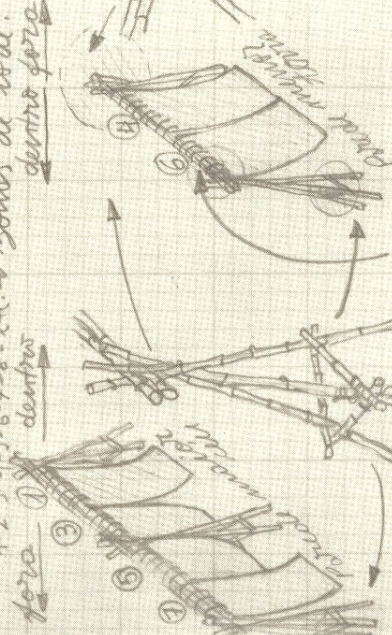
4-6 - > parede maior - do terra



etc.



barro humido  
 morte, morte  
 do trabalho dos  
 moos - mudi-  
 deos



Cones

→ Corda



-----

Ficha de obra de *Árvore jogo/lúdico em sete  
imagens espelhadas*

-----

## 1. Identificação da peça

Título	Árvore jogo/ lúdico em sete imagens espelhadas		
Datação	1973-1975	Justificação	O projecto da obra está datado de 1973 a 1975
Autoria	Alberto Carneiro (n.1937)		
Breve descrição	A obra é constituída por uma árvore desenraizada e cortada em pedaços que se espalham no espaço de exposição. A raiz e o tronco são unidos por uma simulação de enxertia de abrunho (com barro), mantendo a sua verticalidade. Aproximadamente ao centro encontra-se o elemento a que o autor chama <i>coração da mandala</i> , que consiste num pedaço de barro com alguns dos ramos da árvore espetados, depois de envolvidos com chapa metálica, debaixo do qual se encontra uma chapa de alumínio de 2x1m. A obra é limitada em dois dos lados por placas de alumínio de 2 x 1m suspensas em estruturas feitas com canas.		



Ilustração 1 *Árvore jogo/ lúdico em sete imagens espelhadas* (1973-75), apresentação da obra na exposição *Anos 70-Atravessar fronteiras*, patente de 9 de Outubro de 2009 a 3 de Janeiro de 2010 no Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian. Fotografia da autora.

## 2. Processo criativo, materiais, técnicas e significação

Alberto Carneiro encara a produção de uma obra de arte como um processo, motivo pelo qual as suas obras têm duas datas, correspondendo ao respectivo início e final. A ideia inicial pode existir como motivadora de um processo sendo, depois, trabalhada e podendo acontecer uma metamorfose tal que o que se obtém no final, tendo a ver na raiz do conceito com a ideia inicial, já não é isso.

O projecto

O projecto de *Árvore jogo/lúdico...* é o resultado de apontamentos ao longo de todo o processo de criação da obra e ocupa uma única folha A4, abrangendo tanto aspectos conceptuais,

como aspectos técnicos da sua construção. Este documento reflecte o facto de este trabalho se integrar no campo conceptual iniciado n' *O caderno preto* e continuado em *Notas para um manifesto da arte ecológica*, na procura da transformação da natureza em arte. No cimo da folha podemos ler: «Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas – espaços para meditação e posse dos valores estéticos: a) espaço exterior – a árvore e a sua realidade: o lado de fora pela transparência do lado de dentro. b) espaço interior – a árvore e as suas imagens: o lado de dentro pela opacidade do lado de fora.». Em baixo, encontramos o desenho de uma árvore viva, no seu ambiente natural, com a legenda a) (a árvore e a sua realidade). Ao lado, com a legenda b) (a árvore e as suas imagens) Carneiro desenha a planta da obra, na qual se percebe de que modo a árvore será transformada em imagem, integrando o mundo da arte (algo que analisaremos mais à frente). O projecto inclui ainda alguns desenhos de pormenor que mostram determinados aspectos técnicos da construção da obra.

A criação de *Árvore jogo/ lúdico...* foi despoletada quando Carneiro passava por um campo de oliveiras desenraizadas, de entre as quais escolheu a árvore que originalmente integrou a obra. Esta surge como produto da confluência entre este momento e as reflexões teóricas que o preocupavam na época.

*...quando encontrei as oliveiras (...) tudo se foi desenvolvendo, tudo foi acontecendo. Se eu não tivesse encontrado as oliveiras, ou se, inclusivamente, tivesse encontrado outra árvore, de outra espécie, a obra podia ter uma feição equivalente mas, naturalmente, seria diferente*<sup>32</sup>.

Embora Carneiro assuma que *Árvore jogo/ lúdico...* poderia ter sido, à partida, construída a partir de outra espécie, a oliveira acaba por ser assumida como uma parte essencial da obra, não admitindo uma variação da espécie de árvore, como acontece noutras trabalhos como *Os quatro elementos* (1968). Carneiro reconhece na oliveira um valor simbólico importante:

*A oliveira tem uma grande carga simbólica, sob todos os aspectos. Como o feixe de vimes, que tem uma carga antropológica, se quisermos dar este sentido. Podemos pensar na oliveira sob vários aspectos ao longo da história humana particularmente no que diz respeito às culturas mediterrânicas do sul da Europa, do Norte de África e do Médio Oriente. A oliveira tem um papel fundamental na cultura sob todos os aspectos, não só na produção de azeite e dos derivados, da própria azeitona, mas também depois na função que ela representa, como ramo da paz, por exemplo*<sup>33</sup>.

A obra inicia-se com o seccionamento da árvore em fragmentos que têm uma relação numérica entre si. Segundo o projecto, a secção que inclui a raiz da oliveira tem 1m de comprimento (na parte do tronco), ao passo que todas as outras têm 50 cm. No entanto, na exposição de 2009, verificámos que, na verdade, o comprimento destas secções pode ser de 50 ou 70-75 cm. Segundo Carneiro, a aplicação dos diferentes comprimentos não obedece a nenhum critério especial, relacionando-se apenas com a própria anatomia da árvore. Estas secções espalham-se pelo chão

---

<sup>32</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 10 de Março de 2009

<sup>33</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 27 de Novembro de 2008

do espaço de exposição de acordo com a sua ordem natural, dos ramos mais grossos para os mais finos da copa (ver Fig.3).

A árvore sofre um «processo de mutação» através da enxertia (na verdade, uma simulação da enxertia de abrunho<sup>34</sup>) que une o fragmento que contém a raiz ao seguinte, sendo estes os únicos elementos da árvore que se mantêm verticais (ver Fig.4). O elemento da enxertia tem, para Carneiro, uma forte carga simbólica:

*A enxertia é algo que nós colocamos noutra coisa para que se desenvolva no sentido da nossa própria escolha. Uma enxertia também pode ser algo que colocamos, por exemplo, nas árvores, para obter do bravo alguma coisa suculenta (...). Há também uma questão que poderíamos colocar no âmbito do simbólico: a frutificação, o nascimento, a redenção, de todas as coisas. (...) Não se pode ler essas coisas numa obra de arte senão no plano simbólico, não há transcrição literal possível, nem há explicação objectivável, nós aproximamo-nos do quotidiano real e utilizamo-lo para o transformar noutra coisa, que é a obra de arte, a qual transcende a própria realidade e cria um mundo metafórico de que precisamos<sup>35</sup>.*

Depois de transformada a oliveira, Carneiro procurou formas de tornar o real (a árvore) em virtual e de expandir o espaço. Para o conseguir, o autor criou as «imagens espelhadas»: chapas metálicas espelhadas rectangulares, de 2x1m, que são suspensas em suportes feitos com canas e que reflectem a árvore, criando imagens a partir do real (ver Fig.5). Ao pousarem no chão, as placas curvam, o que resulta numa reflexão côncava ou convexa em que as próprias imagens estão em transformação, em metamorfose. O conceito da metamorfose é recorrente no trabalho de Carneiro, sendo assumido por si como uma noção fundamental. Por outro lado, as superfícies côncavas e convexas «chamam para dentro o que está fora e deitam para fora o que está dentro», multiplicando o espaço e, simultaneamente, criando uma fluidez espacial em que o interior e o exterior da obra se confundem.

Do lado da raiz da árvore, duas imagens espelhadas (duas chapas metálicas suspensas) formam a «parede da terra», do lado da copa, 4 imagens espelhadas (4 chapas metálicas suspensas) formam a «parede do céu». Este rebatimento para a horizontal, do eixo que liga o céu à terra é, também, uma transformação da realidade em imagem.

Na união das diagonais que unem os cantos da «parede da terra» aos cantos opostos da «parede do céu» encontra-se o «coração da mandala», um pedaço de barro (do mesmo da enxertia) no qual são espetadas algumas secções da árvore, em número proporcional ao número de zonas de corte (1 por zona), depois de envolvidas em chapa de alumínio com cerca de 0,5 mm (ver Fig.6). Este processo tem como objectivo «criar um artifício, como o das chapas, metendo dentro do tronco, através do espelhamento da superfície, a envolvente, a realidade, em certo sentido, criar a ilusão do incorpóreo dos próprios troncos». Sob o «coração da mandala» encontra-se a «imagem espelhada

---

<sup>34</sup> Segundo Alberto Carneiro, a enxertia de abrunho é feita colocando terra em volta de um pequeno ramo da árvore que cria raízes e depois é transplantado. Não conseguimos confirmar esta informação já que não encontramos nenhuma referência ao termo, nem conseguimos associar aos outros tipos de enxertia que são, geralmente, mencionados.

<sup>35</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 10 de Março de 2009

do coração da mandala», uma placa metálica espelhada igual às restantes. A mandala é uma figura que Carneiro vai buscar ao Tantra:

*A mandala atravessa, como representação simbólica, praticamente todas as culturas. Encontramo-la desde a antiguidade clássica, naturalmente, sem esta designação, que nos vem do tantrismo e da cultura Hindu. A mandala é uma figura que harmoniza e representa a relação entre o ser e o universo. Ela organiza-se não por uma fixação no centro, mas por energias geradas entre um centro e a sua extensão para fora, entre o que está dentro e o que está fora. Ela propicia a meditação e o fluir das energias numa relação entre o mais íntimo do ser e o cosmos. O que, aliás, é a situação real da obra de arte. Toda a arte não é mais do que, no meu entendimento e no campo de percepção da pessoa que vai ao encontro dela, um processo de trocas, entre o espectador e ela mesma, nesse processo constante de descoberta. A obra de arte tem essa função, hoje mais do que nunca...*<sup>36</sup>.

Todos os elementos feitos com barro (a enxertia e o «coração da mandala») exibem a «marca vigorosa do trabalho das mãos», algo que está bem marcado no projecto. Para Carneiro, a marca das mãos no barro é um símbolo da presença do corpo, segundo o autor:

*Quando nós tocamos a matéria para a transformar em arte marcamos a nossa memória sobre ela. É por isso que eu digo insistentemente que toda a criação é, no domínio da arte, individual, e toda a criação é autobiográfica. Quando eu digo que é autobiográfica é nesse sentido da projecção do corpo para fora e da projecção da memória do corpo sobre a matéria*<sup>37</sup>.

Precedentes	Esta obra deve ser entendida no contexto conceptual criado com <i>O caderno preto</i>
Bibliografia acerca da obra	ROSENDO, Catarina, Alberto Carneiro, Os Primeiros anos (1963-1975), Lisboa: Edições Colibri, IHA – Estudos de Arte Contemporânea Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007. pp.163-170  OLIVEIRA, Cristina e MACEDO, Rita, «When materiality is transitory. The preservation of <i>Árvore jogo/ lúdico</i> by A.Carneiro», comunicação apresentada no IV Congresso internacional do grupo espanhol do I.I.C.: La Restauración en el siglo XXI, Función, estética e imagen. Cáceres, 26 de Novembro, 2009.
Entrevistas	Entrevistas presenciais por Cristina Oliveira a 27 de Novembro de 2008 e 10 de Março de 2009, das quais estão disponíveis versões editadas neste trabalho.
Outra documentação	Projecto da obra (publicado em CARNEIRO, Alberto, Galeria Quadrum, <i>Alberto Carneiro</i> Lisboa: Galeria Quadrum, 1975)

<sup>36</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 10 de Março de 2009

<sup>37</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 10 de Março de 2009

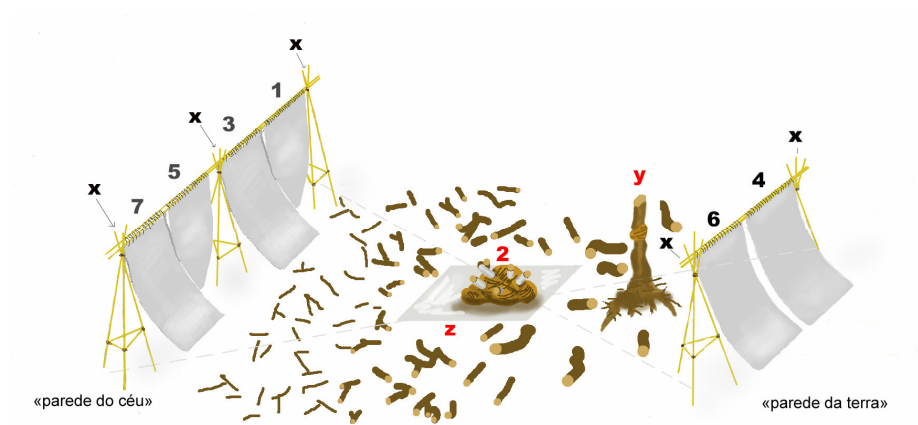
### 3. Caracterização da obra

#### 3.1 Inventário de materiais

Materiais	Medidas/ quantidades	Características importantes
Árvore (oliveira)	1 árvore com cerca de 40 a 50 cm de diâmetro na base	A árvore tem de ser desenraizada (não cortada), por outrem e por outro fim que não a execução da obra, na qual se veja a raiz anunciada (não a raiz total)
Chapas metálicas espelhadas	7 chapas com 2x1m e 1-2mm de espessura	As chapas têm de ser suficientemente leves para permitir uma curvatura natural. Têm de ter um reflexo difuso/baço onde se lê a forma mas não o pormenor. Não foi feito qualquer tratamento para conseguir este efeito.
Canas	15 canas com 2,5 m 15 canas com 0,75 m 2 canas com 5m 2 canas com 3m	
Corda de sisal		
Ráfia		
Chapa de alumínio		Suficientemente fina para que se molde facilmente aos às secções da árvore.
Pregos		
Barras de ferro	3 por cada ramo a ser enxertado; cada barra deverá ter cerca de 30 cm e aproximadamente 1cm de diâmetro	As barras terão de ter o tamanho e a resistência suficiente para suportar os ramos que são unidos ao tronco através da enxertia.
Barro		Barro branco após secagem




3.2 Inventário de partes<sup>38</sup>



**Ilustração 2** Esquema de *Árvore jogo/lúdico* em sete imagens espelhadas (feito pela autora do trabalho com base nos dados da investigação)

- Legenda:**  
1, 3, 5, 7 – parede maior – do céu (4 imagens espelhadas)  
2 – imagem espelhada do coração da mandala  
4, 6 – parede menor – da terra (2 imagens espelhadas)  
x – suportes naturais das imagens espelhadas  
y – raiz e enxertia  
z – coração da mandala

Item	Descrição	Imagem
árvore	<p>Oliveira desenraizada para outro propósito que não a construção da obra, que se coadune o com o espaço de exposição (com cerca de 40-50 cm de diâmetro na base.</p> <p>A árvore é cortada em secções, a secção que inclui a raiz terá um metro, as restantes terão comprimentos de 50 ou 75 cm, de acordo com a anatomia da árvore.</p> <p>A cada segmento será atribuído um número, começando pela secção que inclui a raiz.</p> <p>A secção que inclui a raiz e a seguinte são ligadas por uma simulação de enxertia, feita com barro, onde se vê a marca vigorosa do trabalho das mãos – sulcos dos dedos.</p> <p>As duas secções da árvore ligadas pela simulação de enxertia mantêm a sua posição vertical, as outras secções são espalhadas pelo chão mantendo a ordem de numeração.</p>	 <p><b>Ilustração 3</b></p>

<sup>38</sup> A construção de cada uma das partes é descrita em maior pormenor no *manual de instalação*

«parede do céu»	4 chapas metálicas de 2 x 1 m espelhadas, suspensas em suportes de canas		<b>Ilustração 4</b>
«parede da terra»	2 chapas de metálicas de 2x1 m espelhadas, suspensas em suportes de canas		<b>Ilustração 5</b>
«coração da mandala»	<p>Placa de alumínio com 2x1m sobre a qual é colocado um pedaço de barro (o mesmo que aparece na enxertia, também com os sulcos dos dedos bem marcados) na qual são espetadas algumas secções da árvore – em número equivalente ao número de zonas de corte. Estas são forradas com placa de alumínio fina, com cerca de 0,5 mm, de forma a moldar-se ao tronco. Para fixar a placa metálica ao tronco são utilizados pregos</p> <p>As secções seleccionadas têm uma espessura intermédia (não sendo nem as de secção mais grossa nem as de secção mais fina) correspondendo aproximadamente à zona onde se encontra o <i>coração da mandala</i>.</p>		<b>Ilustração 6</b>

**Ilustração 3** Distribuição das secções da árvore, apresentação de *Árvore jogo/lúdico...*, em Outubro de 2009, no CAMJAP-FCG. Fotografia da autora.

**Ilustração 4** «Parede do céu», apresentação de *Árvore jogo/lúdico...*, em Outubro de 2009, no CAMJAP-FCG. Fotografia da autora.

**Ilustração 5** «parede da terra», apresentação de *Árvore jogo/lúdico...*, em Outubro de 2009, no CAMJAP-FCG. Fotografia da autora.

**Ilustração 6** «coração da mandala», apresentação de *Árvore jogo/lúdico...*, em Outubro de 2009, no CAMJAP-FCG. Fotografia da autora.

### 3.3 Iluminação

Não pode haver iluminação directa da peça

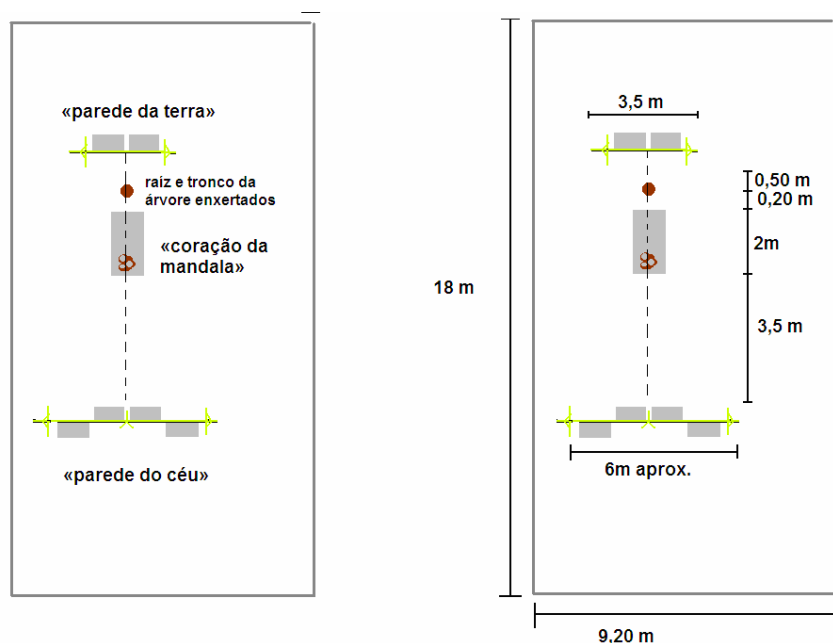
### 3.4 Espaço de Exposição

O espaço de exposição deverá ter um tamanho mínimo de 6 x 4 m.

### 3.5 Distribuição espacial

Esta obra apresenta dimensões variáveis, tendo como mínimo as dimensões 4x6m.

Na sua instalação de 2009, ocupou cerca de 6x8 m. Durante a instalação da obra, em 2009, tentámos perceber, junto do artista, qual o efeito desejado na relação da mesma com o espaço de exposição. O autor referiu apenas a necessidade de haver espaço de circulação em torno da obra e comentou que embora tivesse preferido que a obra ficasse centrada no espaço, tal não foi possível pelo facto de se tratar de uma zona de passagem para o resto da exposição.



**Ilustração 7 Mapeamento dos principais elementos que constituem a obra e da sua distribuição espacial na exposição «Anos 70 – Atravessar fronteiras».**

### 3.6 Interação com o espectador

A obra é um penetrável permitindo que o espectador circule no seu interior, não estando mais nenhum tipo de interação prevista.

## Manual de instalação

Em 2009 a instalação da obra durou cerca de sete horas, distribuídas ao longo de 1 dia e meio, tendo contado com a participação de três funcionários da FCG, para além de Alberto Carneiro.

Passamos a descrever a construção de cada um dos elementos que compõem a peça.

### Item: árvore (oliveira)

Depois de desenraizada, a oliveira é cortada em secções, segundo a ilustração 8.

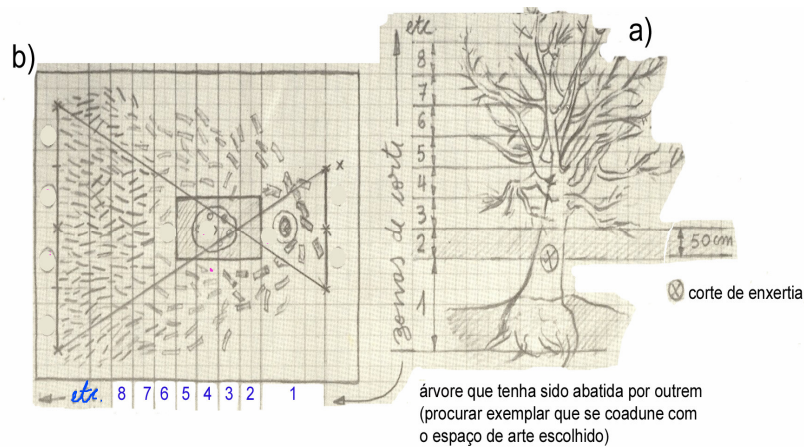


Ilustração 8

A secção da árvore que inclui a raiz terá um comprimento maior, que ronde 1m (na exposição da obra em 2009, esta secção tinha 1,40m). As seguintes secções têm comprimentos de 50, 70 ou 75 cm. A selecção de um destes comprimentos deverá estar de acordo com a própria anatomia da árvore. Os fragmentos são espalhados pelo espaço de exposição de acordo com a sua ordem natural, dos ramos mais grossos aos mais finos, da «parede da terra» à «parede do céu».

A secção que inclui a raiz e a secção seguinte são ligadas por uma simulação de enxertia. E mantêm a sua posição vertical. A enxertia é feita do seguinte modo:

No corte transversal de cada uma das secções, são feitos três furos, em triângulo equilátero. Nestes furos são encaixadas barras de ferro<sup>39</sup>, com cerca de 30 cm de comprimento e 1 cm de diâmetro, ligando as duas secções. Depois de concluída esta

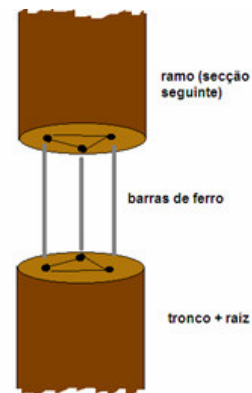


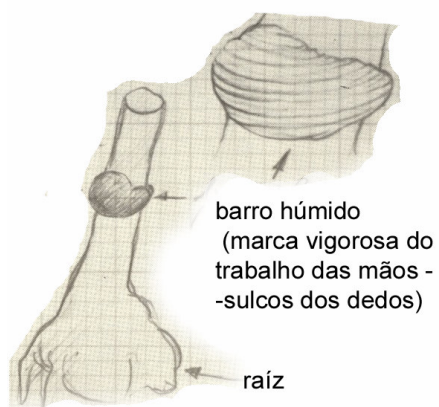
Ilustração 9

<sup>39</sup> Segundo o autor

fase, inicia-se o preenchimento com barro, tendo o cuidado de deixar, no final, a marca dos dedos. Carneiro não exige nenhum tipo de argila em particular. Na instalação de 2009 de *Árvore jogo/lúdico...*, foi utilizada uma argila de tom acastanhado.



**Ilustração 10**



**Ilustração 11**



**Ilustração 12**





**Ilustração 13**

**Ilustração 8** corte da árvore em secções e distribuição das secções pelo espaço (adaptado do projecto da obra)

**Ilustração 9** Esquema da estrutura da enxertia antes da aplicação do barro. (produzido pela autora).

**Ilustração 10** Diversas fases da construção da enxertia. Imagens retiradas da filmagem da instalação da obra para a exposição «Anos 70- atravessar fronteiras» no CAMJAP – FCG.

**Ilustração 11** desenho da simulação de enxertia (adaptado do projecto da obra)

**Ilustração 12** Resultado final da enxertia na instalação de *Árvore jogo/lúdico...* na exposição na Galeria Quadrum, em 1975.

**Ilustração 13** Resultado final da enxertia na instalação de *Árvore jogo/lúdico...* na exposição «Anos 70 – Atravessar Fronteiras» no CAMJAP\_FCG em 2009. Fotografias da autora.

---

**Item: «Imagens espelhadas»**

---

Dentro das imagens espelhadas incluiremos a «parede do céu e a «parede da terra», uma vez que o sistema de montagem é o mesmo.

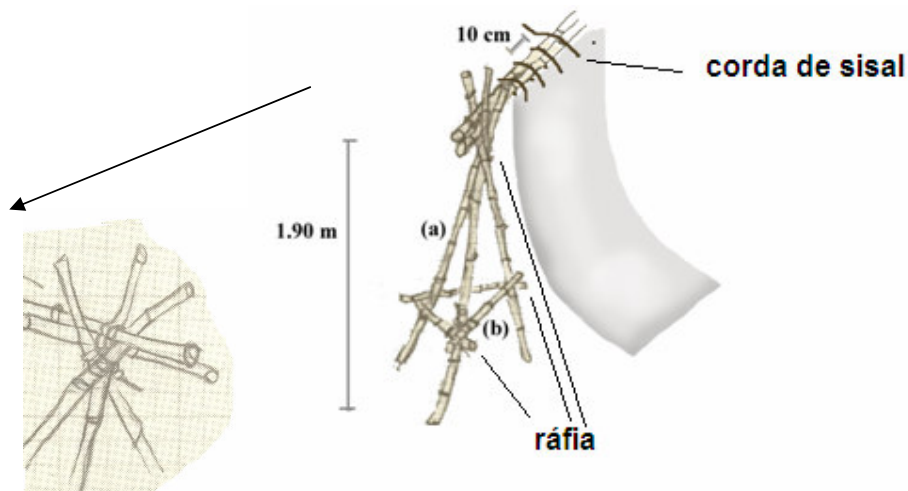
As «imagens espelhadas» constituem-se por chapas metálicas que deverão ter um reflexo difuso, onde se lê a forma mas não o pormenor e serem suficientemente finas para que façam uma curvatura natural ao pousarem no chão. Na primeira exposição da obra, o alumínio foi escolhido pela sua leveza que permite este efeito. Já em 2009, foram utilizadas placas de aço, uma vez que, segundo Carneiro, já não fabricam placas de alumínio espelhadas.

No topo das chapas metálicas são feitos furos a uma distância de 10 cm por onde passa corda de sisal de forma a prendê-las aos suportes de canas («suportes naturais das imagens espelhadas»). Carneiro refere que, caso não encontrasse corda de sisal, utilizaria o metal e não produtos à base de petróleo.

Os suportes de canas são compostos por duas ou 3 estruturas verticais (a «parede da terra» tem duas a «parede do céu» tem três) em tripé. Cada uma destas estruturas é constituída por três canas de 2,5m que se unem perto do topo, e com inclinação suficiente para que a sua união esteja a cerca de 1,90 do chão (para que as chapas metálicas toquem no chão e se curvem). Para estabilizar esta primeira estrutura são adicionadas três canas horizontais com 75cm que unem as três primeiras. As canas ligam-se entre si com ráfia. A unir os tripés temos, na «parede do céu», duas canas com cerca de 5m, unidas, no caso da «parede da terra», duas canas com cerca de 3 m (ver ilustrações 15 e 16)

As placas metálicas curvam para dentro ou para fora, de acordo com os esquemas das ilustrações 17 e 18.

Observações: Ao manipular as chapas metálicas, utilizar luvas de algodão ou látex, para evitar marcas de dedos no material. Antes de fixar as placas metálicas, definitivamente, com corda de sisal, estas podem ser presas aos suportes de canas com arames metálicos, que permitam a movimentação das mesmas para os ajustes necessários.



**Ilustração 14** Esquema dos suportes em cana das imagens espelhadas. (a) cana com 2.50m; (b) cana com 0.75 m



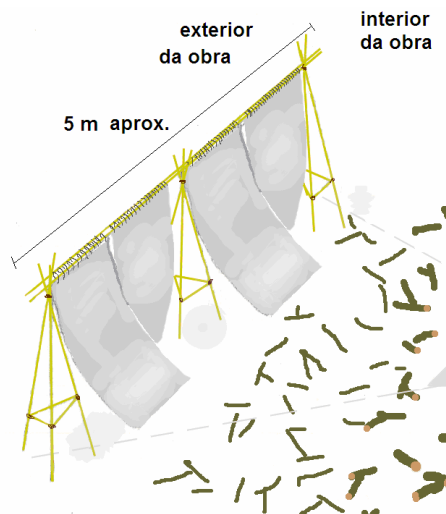
**Ilustração 15**



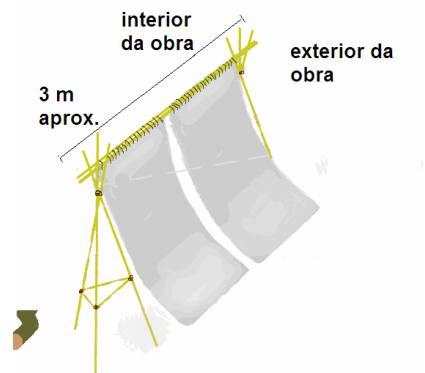
**Ilustração 16**

**Ilustração 15** União das chapas metálicas aos suportes de canas com corda de sisal na instalação de *Árvore jogo/lúdico...* na exposição «Anos 70 – Atravessar Fronteiras» no CAMJAP\_FCG em 2009. Fotografia da autora.

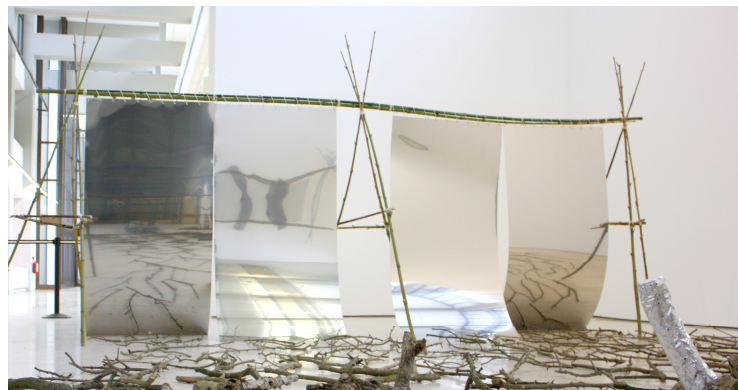
**Ilustração 16** União das canas com rafia na instalação de *Árvore jogo/lúdico...* na exposição «Anos 70 – Atravessar Fronteiras» no CAMJAP\_FCG em 2009. Fotografia da autora.



**Ilustração 17** esquema da autora da «parede do céu»



**Ilustração 18** Esquema da autora da «parede do céu»



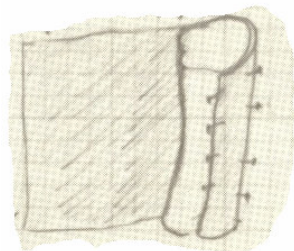
**Ilustração 19** Resultado final da «parede do céu» na instalação de *Árvore jogo/lúdico...* na exposição «Anos 70 – Atravessar Fronteiras» no CAMJAP\_FCG em 2009. Fotografia da autora.

---

#### Item «Coração da mandala»

---

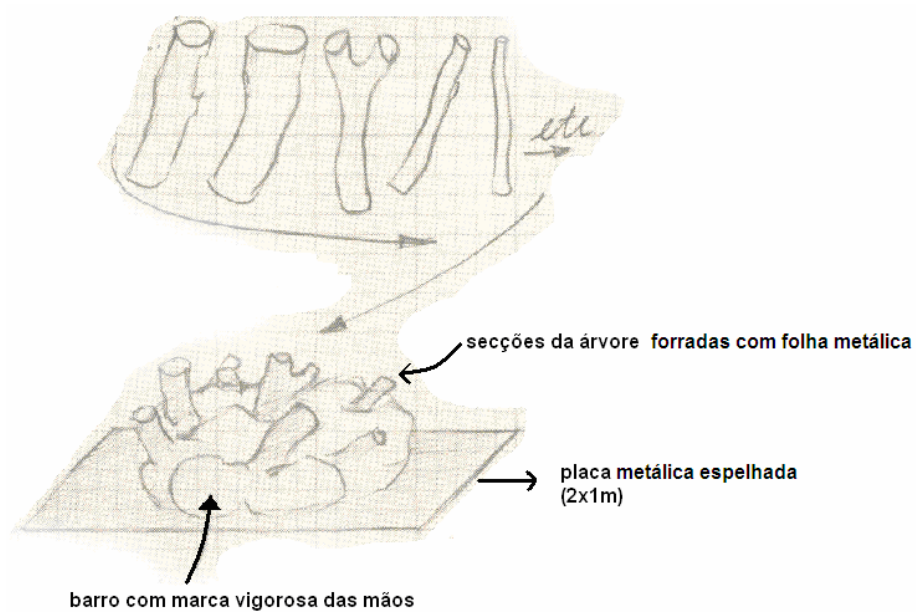
Seleccionam-se secções da árvore de espessura intermédia, em número igual ao número de secções de corte. Estas são forradas com placa de alumínio fina (com cerca de 0,5 mm) de forma a que se molde ao tronco. Para fixar a placa metálica ao tronco são utilizados pregos.



**Ilustração 20** Forma como a placa metálica é fixa aos pedaços de tronco. Adaptado do projecto da obra. (atenção: as secções são forradas em todos os lados e não apenas na lateral, como aparenta o esquema)



Sobre uma placa metálica espelhada de 2x1m é colocado um pedaço de barro. Aqui são espetadas as secções da árvore forradas com folha metálica.



**Ilustração 21– Esquema do «coração da mandala» (adaptado do projecto da obra).**



**Ilustração 22**



**Ilustração 23**



**Ilustração 24**



**Ilustração 25**



**Ilustração 26**

**Ilustração 22** Pedaco de barro do «coração da enxertia» antes da colocação das secções da árvore. Imagens retiradas da filmagem da instalação da obra para a exposição «Anos 70- atravessar fronteiras» no CAMJAP – FCG.

**Ilustração 23** Colocação da primeira secção da árvore no barro. Imagens retiradas da filmagem da instalação da obra para a exposição «Anos 70- atravessar fronteiras» no CAMJAP – FCG.

**Ilustração 24** Carneiro acrescenta mais barro depois da colocação de todas as secções da árvore seleccionadas. Imagens retiradas da filmagem da instalação da obra para a exposição «Anos 70- atravessar fronteiras» no CAMJAP – FCG.

**Ilustração 25** Carneiro deixa a marca das suas mãos sobre o barro. Imagens retiradas da filmagem da instalação da obra para a exposição «Anos 70- atravessar fronteiras» no CAMJAP – FCG.

**Ilustração 26** Resultado final do «coração da mandala» na instalação de *Árvore jogo/lúdico...* na exposição «Anos 70 – Atravessar Fronteiras» no CAMJAP\_FCG em 2009 (fotografia tirada imediatamente após a construção do elemento, quando o barro ainda não tinha secado). Fotografias da autora.

### 3. História da instalação

1ª Exposição	
Exposição	<i>Alberto Carneiro</i>
Museu/Galeria	Galeria Quadrum (Lisboa)
Datas	16 de Outubro a 15 de Novembro de 1975
Tema	Exposição individual de Alberto Carneiro
Catálogos(s)	CARNEIRO, Alberto, Galeria Quadrum, <i>Alberto Carneiro</i> Lisboa : Galeria Quadrum, 1975
Observações	Estava prevista a apresentação de <i>Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas</i> na Bienal de Veneza de 1976, a obra foi transportada para Veneza mas não foi montada devido às reduzidas dimensões do espaço que lhe havia sido reservado. As imagens presentes no catálogo da Bienal correspondem à exposição na Galeria Quadrum em 1975, sendo estas as únicas imagens publicadas desta apresentação.



Ilustração 27



Ilustração 28





Ilustração 29

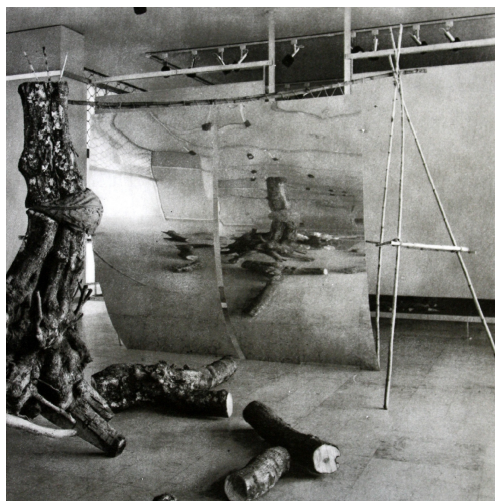


Ilustração 30



Ilustração 31

Ilustrações 27 a 31: Árvore jogo/ lúdico em sete imagens espelhadas (1973-75), apresentação da obra na galeria Quadrum, 1975 (fonte: catálogo XXXVII exposição Bienal Internacional de Arte, Veneza 1976: SEC, Lisboa (1976))

2ª Exposição	
Exposição	<i>Anos 70 – Atravessar Fronteiras</i>
Museu/Galeria	Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian
Datas	9 de Outubro de 2009 a 3 de Janeiro de 2010
Comissário	Raquel Henriques da Silva
Tema	Arte dos anos 70
Catálogos(s)	
Observações	



**Ilustração 32**



**Ilustração 33**



**Ilustração 34**



**Ilustração 35**





Ilustração 36



Ilustração 37



Ilustração 38



Ilustração 39

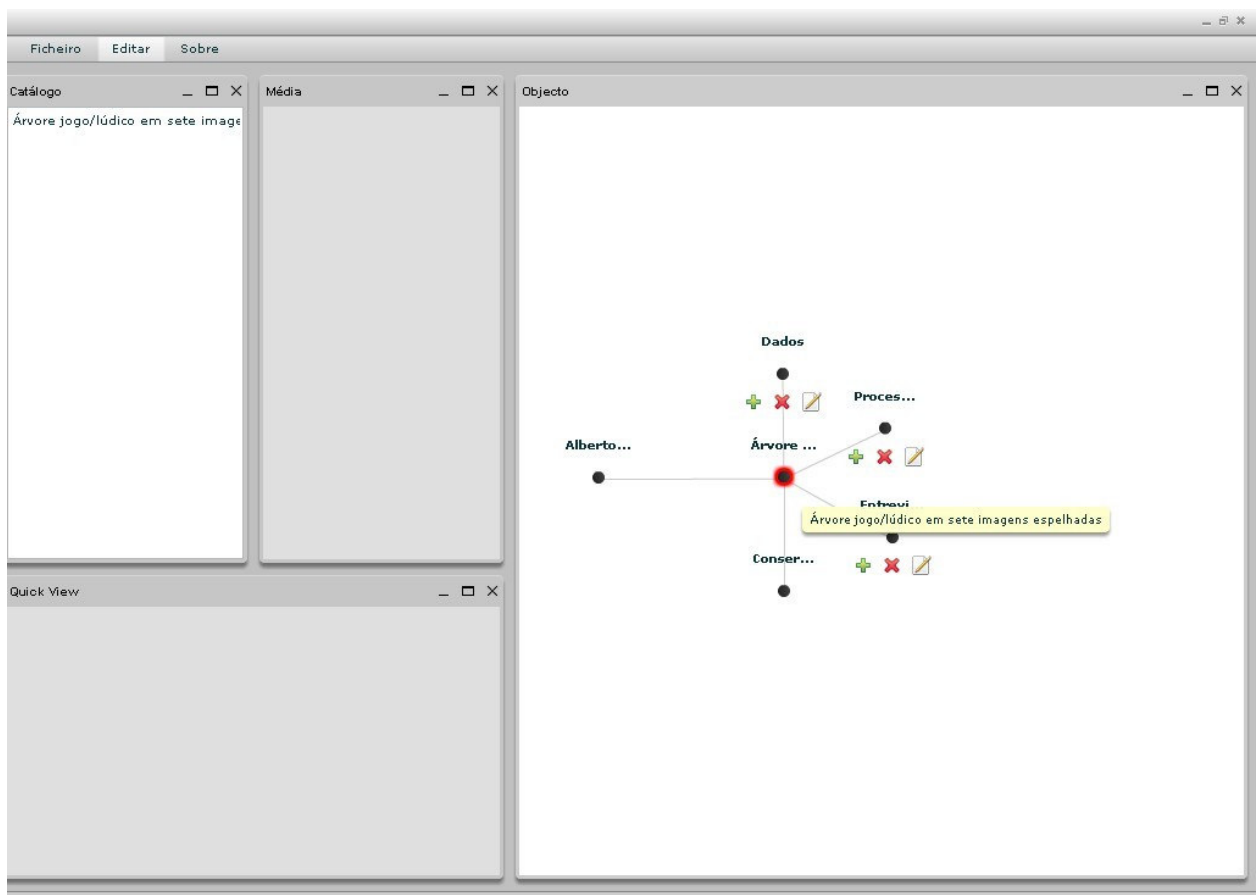


Ilustração 40

Ilustrações de 32-41: *Árvore jogo/ lúdico em sete imagens espelhadas* (1973-75), apresentação da obra na exposição *Anos 70-Atravessar fronteiras*, patente de 9 de Outubro de 2009 a 3 de Janeiro de 2010 no Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian. Fotografia da autora.

# ANEXO IV

Dossier digital



**Ilustração 41** Interface da aplicação a ser criada no Departamento de Informática FCT-UNL. No campo 'objecto', é criado o grafo de conceitos, no campo 'média' são visionados os documentos multimédia associados ao nó do grafo seleccionado (fotografias, vídeo, documentação 3D...), em 'quick view' é feita uma pré-visualização dos referidos ficheiros multimédia, em 'catálogo' surge uma lista dos vários grafos de conceitos criados, associados a diferentes obras. (esta interface corresponde a uma fase em que a aplicação não está concluída, e, como tal, sofrerá alterações até à conclusão do projecto).



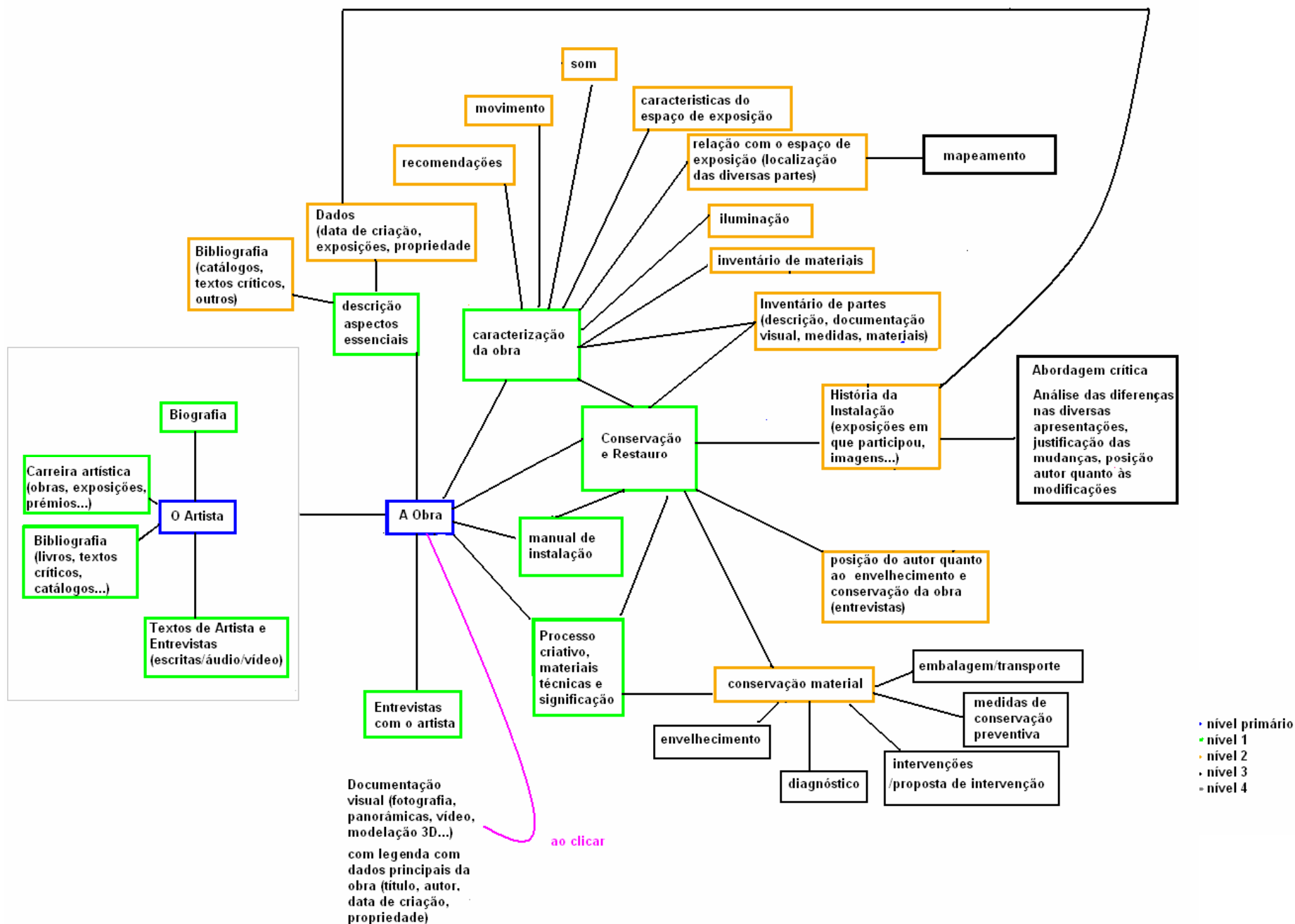


Ilustração 42 proposta de estruturação para dossier digital